# MODERNE ARCHITEKTUR

WIEN 1896.

VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co.

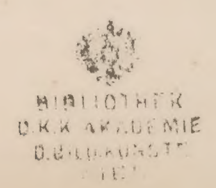
# MODERNE ARCHITEKTUR

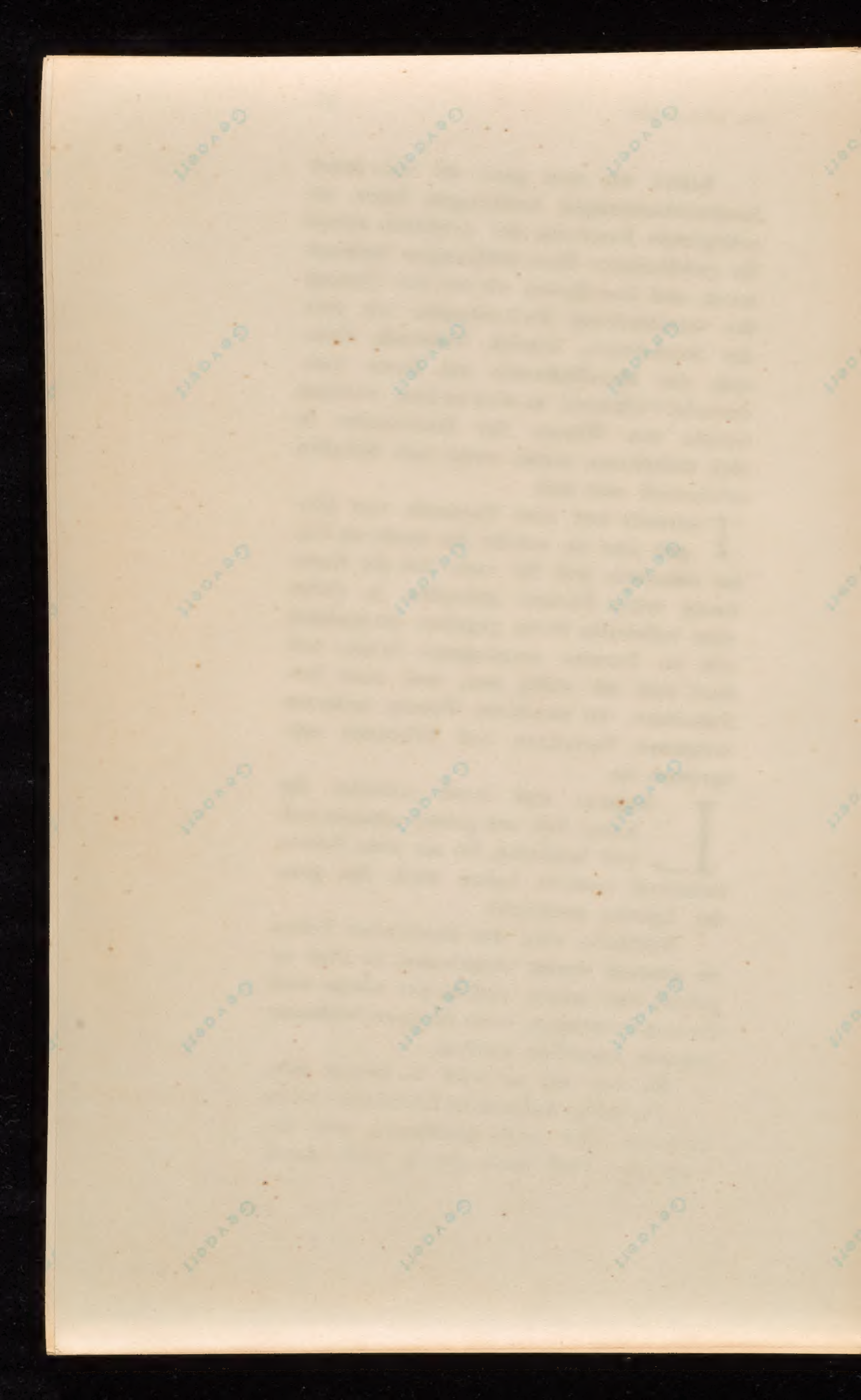
SEINEN SCHÜLERN EIN FÜHRER AUF DIESEM KUNSTGEBIETE VON

OTTO WAGNER,
ARCHITEKT (C. M.), K. K. OBERBAURATH, PROFESSOR AN DER K. K. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, EHREN- UND CORRESPONDIRENDES MITGLIED DES KÖN. INSTITUTES BRITISCHER ARCHITEKTEN IN LONDON ETC.

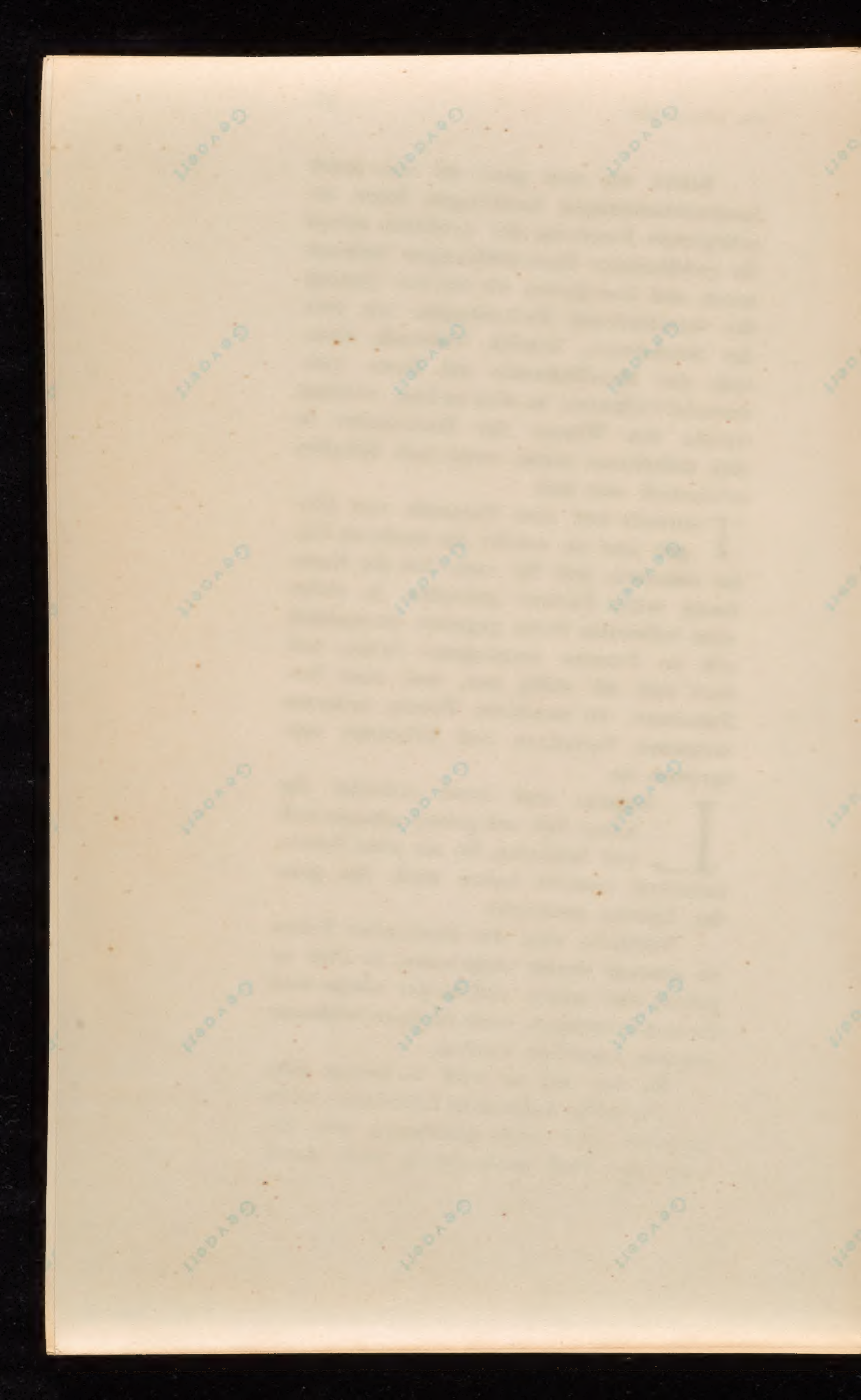
WIEN 1896.
VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co.







# INHALT



# VORWORT.

Bei beständigem Schaffen festiget sich in jedem Menschen eine Fülle von Anschauungen, sie fassen in ihm Wurzel und beeinflussen gleich Thesen sein ferneres Thun und Lassen!

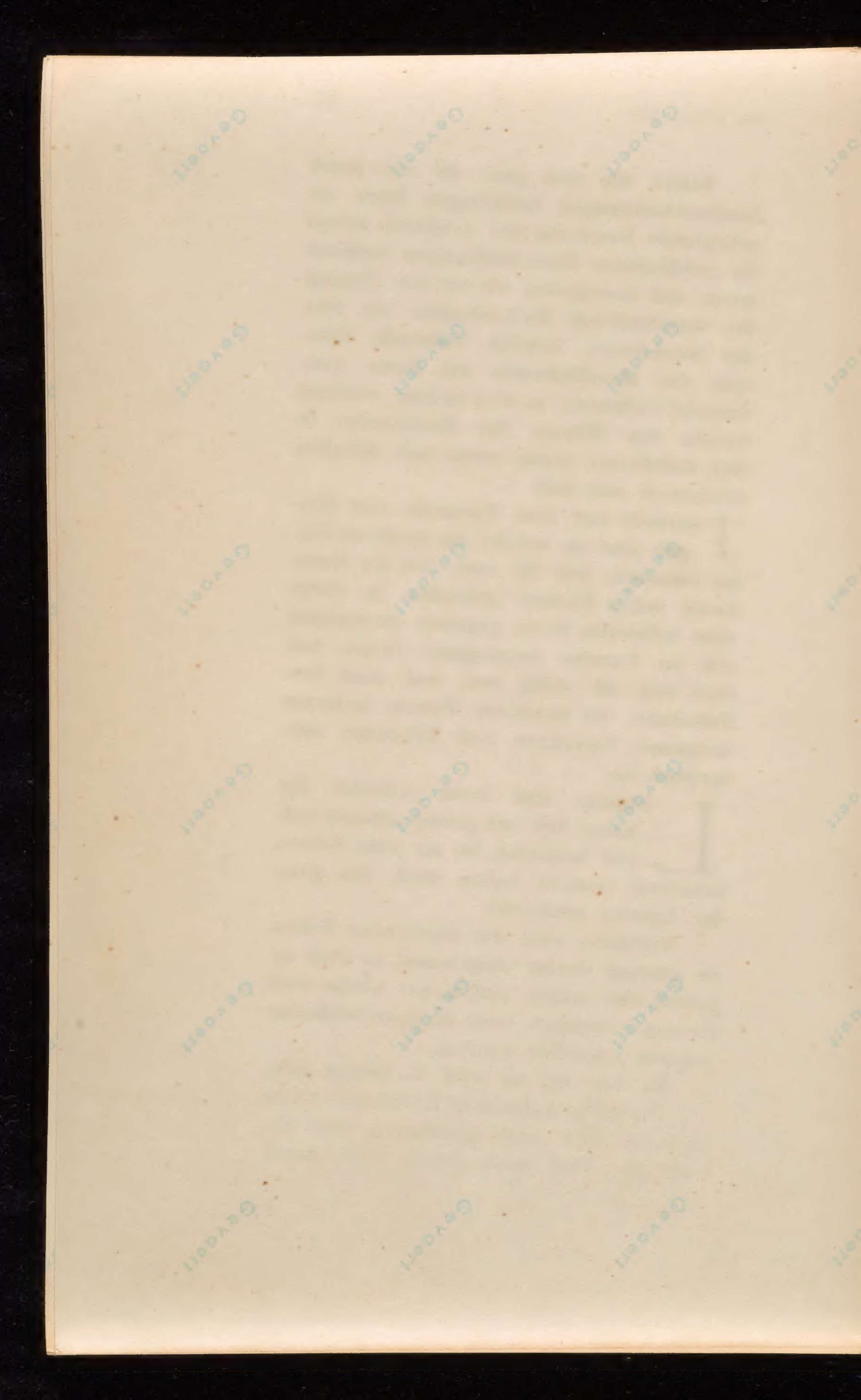
Sind seine Thaten vom Erfolge begleitet, so ist anzunehmen, dass auch Andere diese Anschauungen theilen und dass ihnen didaktischer Werth inne liegt.

Auch bei mir trifft dies zu.

Berufen, an der ersten Kunstschule des Reiches das Lehramt auszuüben, fühle ich die Pflicht, solche Thesen zu fixiren, zu beweisen und zu vertheidigen, um dadurch den Lehrzweck zu fördern.

Dies und der Wunsch, das Peinliche allzuhäufiger Wiederholung beim Unterrichte wenigstens theilweise einzuschränken, waren die erste Veranlassung, diese Zeilen zu veröffentlichen.

Ich war bemüht, in gedrängter Kürze all das in diese Schrift einzubeziehen, was ich im Laufe der Jahre an künstlerischer Erfahrung gesammelt, an Kunstpraxis erworben habe, und habe nicht unterlassen meiner Ueberzeugung, wie immer, so auch in diesem Falle vollen Ausdruck zu geben.



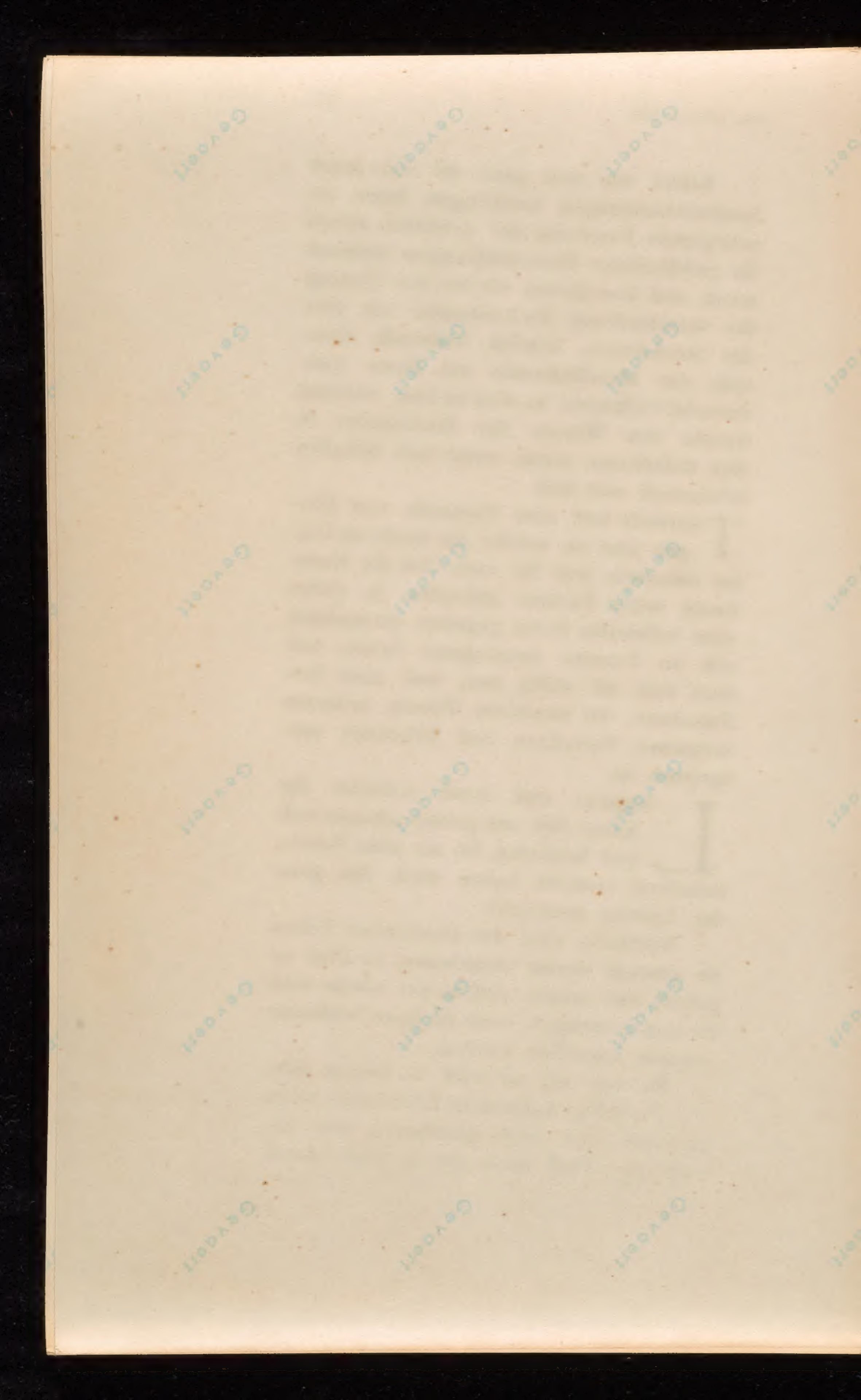
Diese Zeilen bilden auch eine Art Erläuterungsbericht zu meinen graphischen Publicationen, deren Verständlichkeit sie gewiss fördern werden.

Ein Gedanke beseelt die ganze Schrift, nämlich der, dass die Basis der heute vorherrschenden Anschauungen über die Baukunst verschoben werden und die Erkenntniss durchgreifen muss, dass der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens das moderne Leben sein soll.

Der Gedanke ist zweifellos richtig, die Form jedoch, in welcher er in der Folge entwickelt wird, mag manches Befremdende, Unbeholfene enthalten, kurz den nicht federgewandten Autor verrathen. Auch Wiederholungen werden dem Leser unterkommen; deren Begründung liegt in der Wichtigkeit, welche ich manchem Satze beimesse, und wohl auch in der Schwierigkeit, eine präcise Theilung des Stoffes nach Capiteln vorzunehmen.

Zahlreich sind die Anhänger und Gegner der Richtung, deren Repräsentant ich geworden zu sein scheine; aber sie gewinnt mehr und mehr an Boden und ich kann es nur wieder als persönliche Pflicht auffassen, dieser Richtung baldige allgemeine Geltung zu verschaffen, bin ich doch von der Ueberzeugung durchdrungen, dass sie die wahre und einzig mögliche sei, und dass der Weg, den ich meine Schüler führe, der richtige ist.

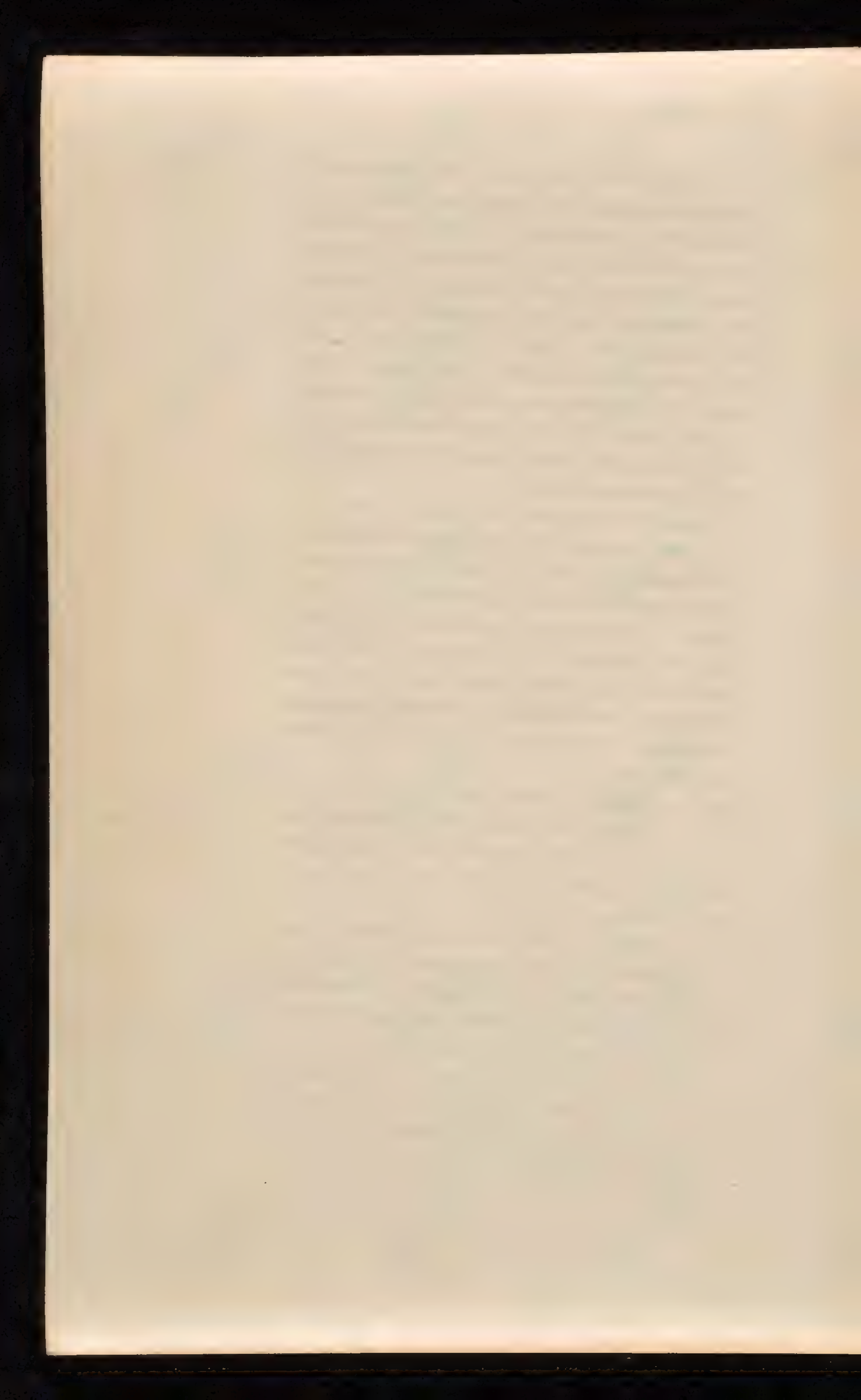
So will ich denn versuchen, das Sein und Schaffen des werdenden Baukünstlers



zu beleuchten, das Hohe und Hehre seines Berufes ihm vor die Augen zu führen.

Selbstredend musste dem »genius loci« Rechnung getragen werden, weshalb vorwiegend Wiener Verhältnisse berücksichtigt sind.

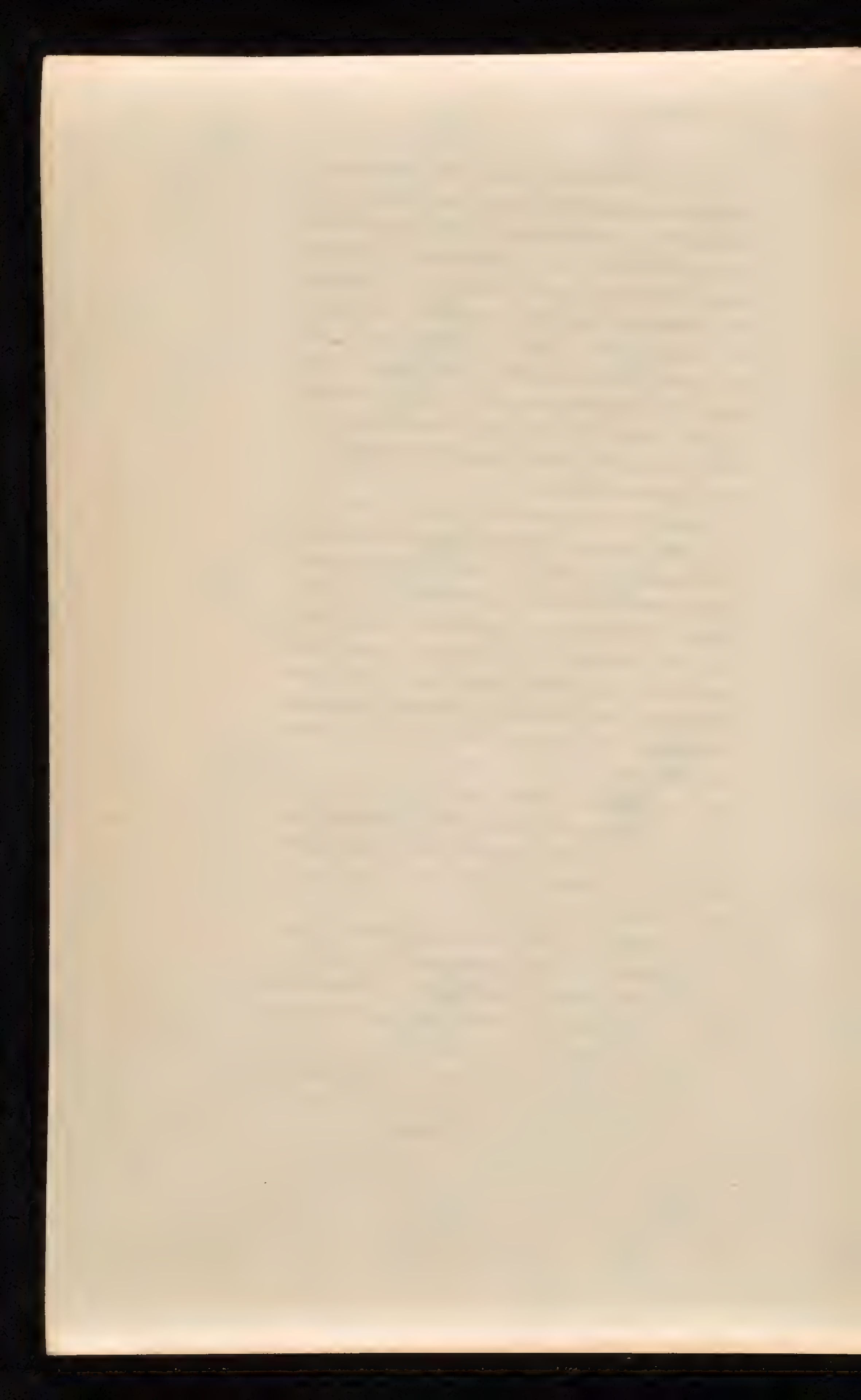
Gelingt es mir, einen Leitfaden in das Labyrinth der Anschauungen zu bringen und die Grundprincipien moderner Baukunst verständlich zu machen — so ist der Zweck dieser Schrift erfüllt.



# DER ARCHITEKT.

Als die Krone des modernen Menschen in seiner glücklichen Vereinigung von Idealismus und Realismus wurde der Architekt gepriesen. Leider empfindet nur er selbst, während die Mitwelt, wenig theilnehmend, abseits steht, das Wahre dieses Ausspruches, und auch ich muss, auf die Gefahr hin, des Grössenwahns geziehen zu werden, in das Preislied einstimmen.

Die bis ans Lebensende reichende Ausbildung des Architekten, die mit seinem Schaffen verbundene Verantwortlichkeit, die der Realisirung seiner Werke sich entgegenstellenden grossen Schwierigkeiten, die Indolenz und die verschrobenen Ansichten der Menge in Bezug auf Architektur, eine leider nur zu häufige Missgunst und die Verschiedenheit der Anschauungen seiner Fachgenossen bedecken seinen Lebenspfad beinahe immer mit Dornen, und nur zu oft blickt er wehmüthig auf die Jünger der Schwesterkünste, welche in der Regel den mit Rosen bestreuten Lebensweg, von der Menschheit getragen, zurücklegen. Lob und Tadel, die, wie Sonne und Regen den Boden, eine Künstlerlaufbahn befruchten sollen, zeigen sich selten am architektoni-

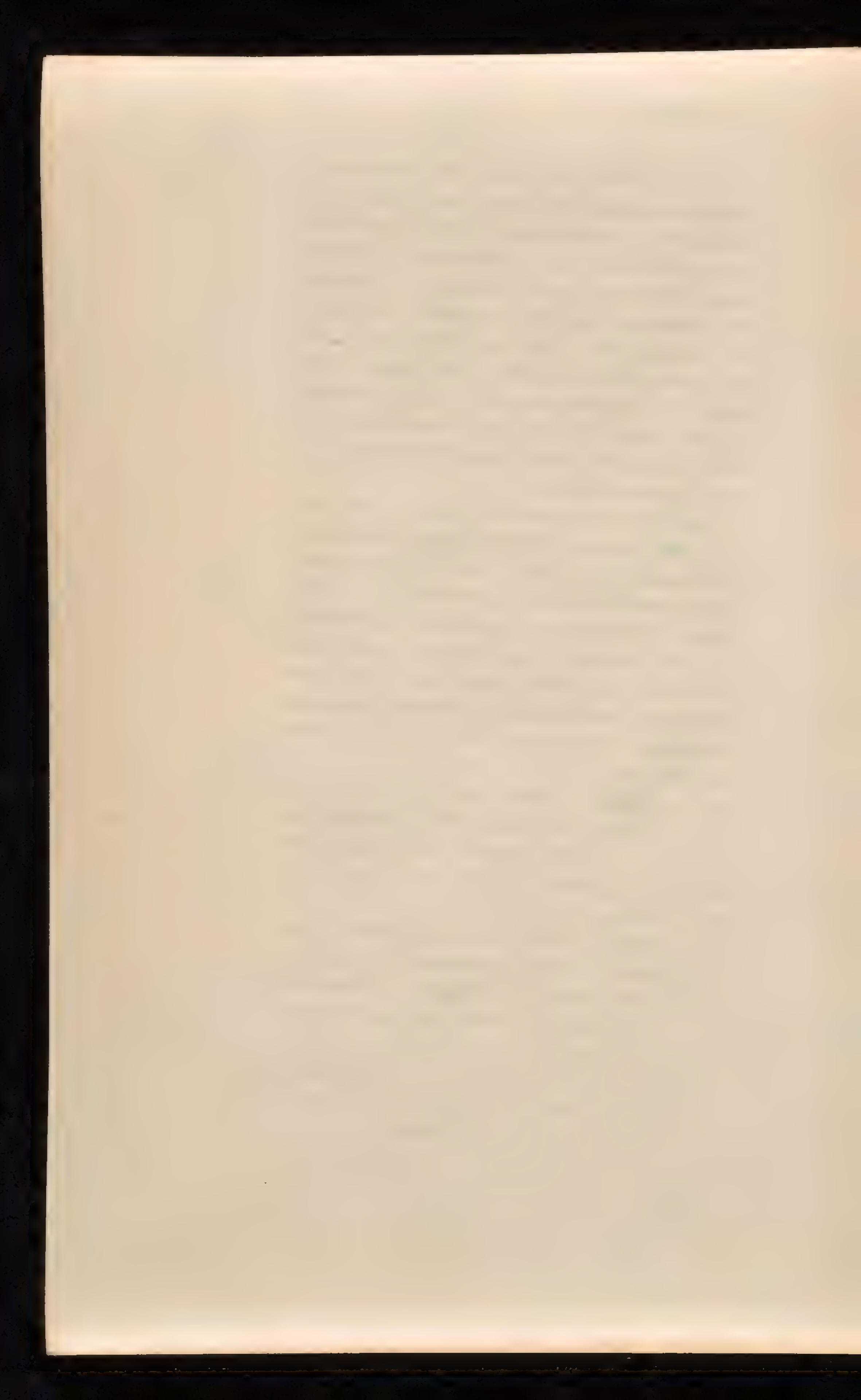


schen Himmel, nur das ewige Grau der Praxis und das unheimliche Dunkel der allgemeinen Gleichgiltigkeit verschleiern jeden freien heiteren Ausblick.

Auf momentanen Erfolg, auf sofortige ideale Entlohnung kann der Architekt nie rechnen. Die erhoffte Anerkennung wird ihm vielleicht nach Jahren, wenn er unter einer Last von Unbilden ein Bauwerk vollendet hat, zu Theil, während der Höhepunkt seiner künstlerischen Extase und Schaffensfreudigkeit in jenem Zeitpunkte liegt, wo er einen seiner Ansicht nach glücklichen Grundgedanken, allerdings für Jedermann unsichtbar und unverständlich, skizzirt.

Der Architekt hat daher in innerer Befriedigung den grössten Theil seines Lohnes zu suchen. Nichtsdestoweniger muss er mit gleicher Liebe und Ausdauer sein Werk stets im Auge behalten und nicht irre oder müde werden, wenn selbst seine pecuniäre Entlohnung, wie es leider die Regel ist, einem Almosen gleich kommt und es der Welt wie bisher auch fernerhin gefallen sollte, beispielsweise einer Sängerin für eine Stunde Singens so viel zu geben, als sich Gottfried Semper sein ganzes Leben lang trotz aller Sparsamkeit verdiente.

Unter den bildenden Künsten ist die Baukunst allein wirklich schaffend und gebärend, das heisst, sie allein ist im Stande, Formen zu bilden, welche der Menschheit schön erscheinen, ohne das Vorbild in der Natur zu finden. Haben diese Formen zwar im Natürlich-Structiven



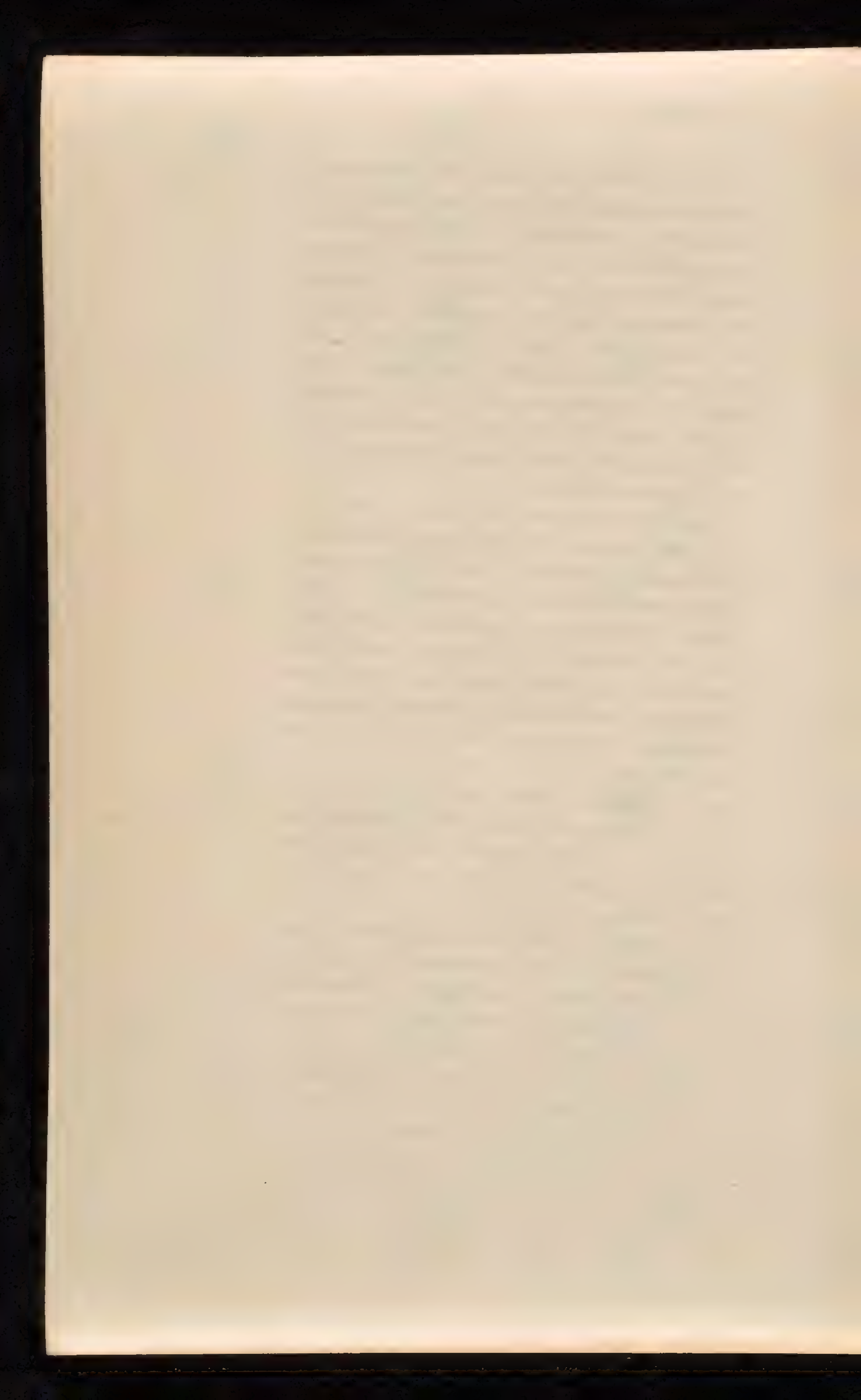
ihren Keim im Material ihren Ursprung, so liegt doch das Gewordene so weit vom Ausgangspunkte, dass es als volle Neubildung gelten muss.

Es kann daher nicht befremden zu hören, dass in der Baukunst der höchste Ausdruck menschlichen, an das Göttliche streifenden Könnens erblickt wird.

Und mit Recht! Liegt doch ein Beweis für das Gesagte in der unbegreiflichen überwältigenden Macht, welche die Werke der Baukunst auf die Menschheit ausüben, ja sie förmlich zur Beschauung zwingen. Es muss daher die Architektur als die mächtigste aller Künste bezeichnet werden.

Jede künstlerische Fähigkeit setzt sich aus zwei Eigenschaften des Individuums zusammen, aus dem angeborenen Können und aus dem erlernten und erdachten Wissen. Je mehr diese beiden Eigenschaften zu Tage treten und sich die Wage halten, desto grösser wird der Werth des durch sie geschaffenen Kunstwerkes sein. Es ist kaum nöthig, hiezu ein Beispiel anzuführen, doch mag des leichteren Verständnisses halber bemerkt werden, dass Hans Makart mehr des angeborenen Könnens als des erlernten Wissens in sich hatte, während bei Gottfried Semper ersichtlich das umgekehrte Verhältniss zu Tage trat. Beim Architekten wird in den meisten Fällen, durch das ungeheure aufzunehmende Studienmaterial bedingt, das Semper'sche Verhältniss vorwalten.

Bei Malern und Bildhauern scheint sogar ein Erfolg ohne bewusstes erlerntes



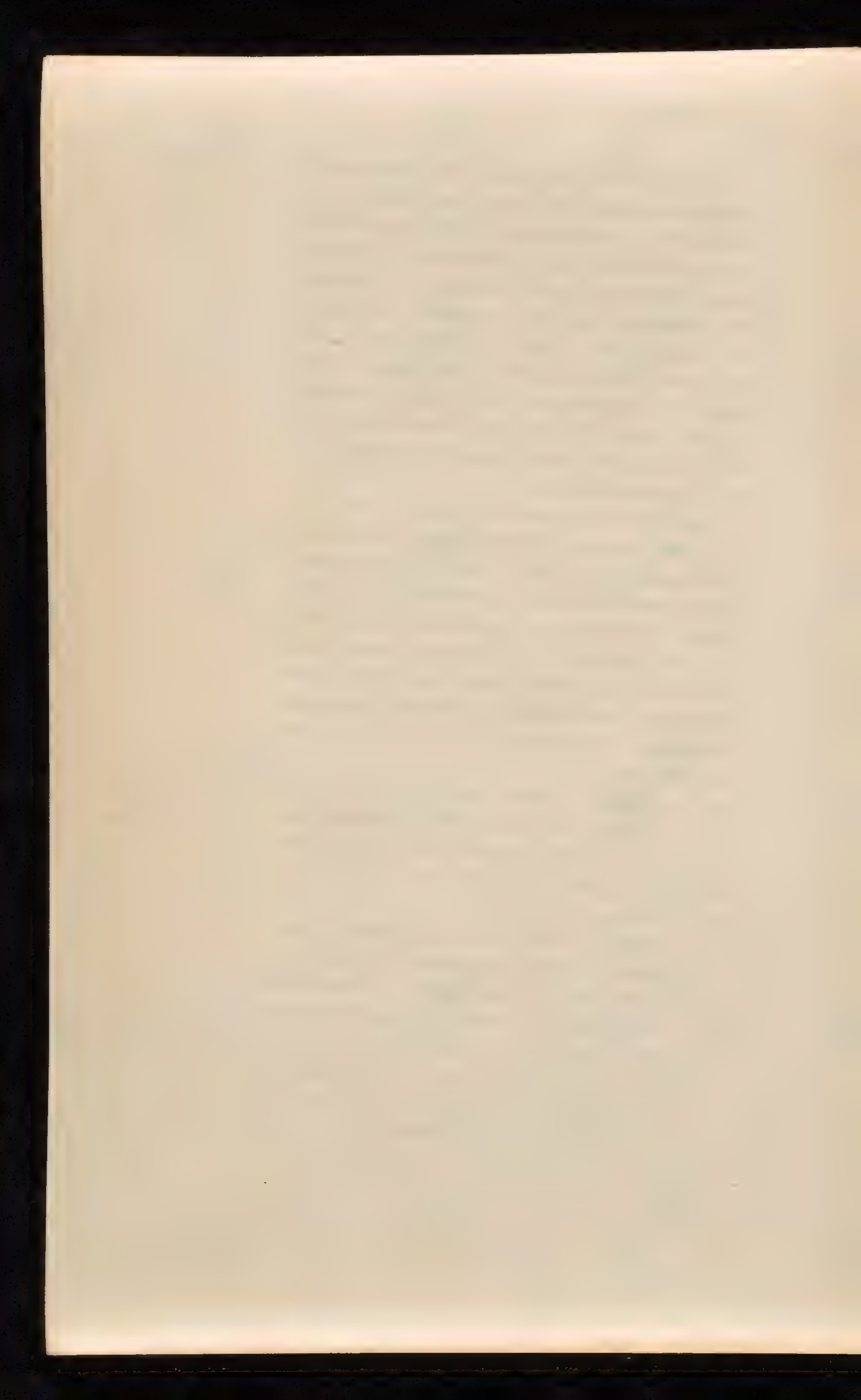
Wissen denkbar — während er beim Architekten sicher ausgeschlossen ist.

Dieses angeborene Können besteht vorwiegend aus Phantasie, Geschmack und manueller Fertigkeit; und gerade diese Eigenschaften sind es, welche bei der Berufswahl des Architekten so schwer ins Gewicht fallen und gegen welche von Seite der Berufsbestimmer so viel gesündigt wird.

Es können ja Lust und Liebe von Seite des Jüngers vorhanden sein, wenn aber Phantasie, Geschmack und manuelle Fertigkeit oder auch nur eine dieser Eigenschaften fehlen, so ist alle Mühe der Ausbildung umsonst. Leider nur zu oft finden sich aus diesem Grunde Berufsänderungen, Künstlerjammer und der traurige Typus verfehlter Existenz unter den Architekten.

Mit dem System, einen Menschen zum Baukünstler heranbilden zu wollen, nur deshalb, weil er es werden möchte, ohne dass sich massgebende Personen darüber Rechenschaft geben, ob er hiezu geboren, ob er hiezu Eignung besitzt oder nicht — muss endlich gebrochen werden.

Ueberflüssig ist es zu betonen, dass Seelenruhe und Sorgenfreiheit, Aufmunterung und Erfahrung zusammenzuwirken haben, um die erwähnten Eigenschaften beim Individuum in ihrer Gänze und Grösse zu erhalten. Davon wird es auch abhängen, ob die Schaffenskraft des Baukünstlers in seiner Laufbahn rege bleibt oder erlahmt.



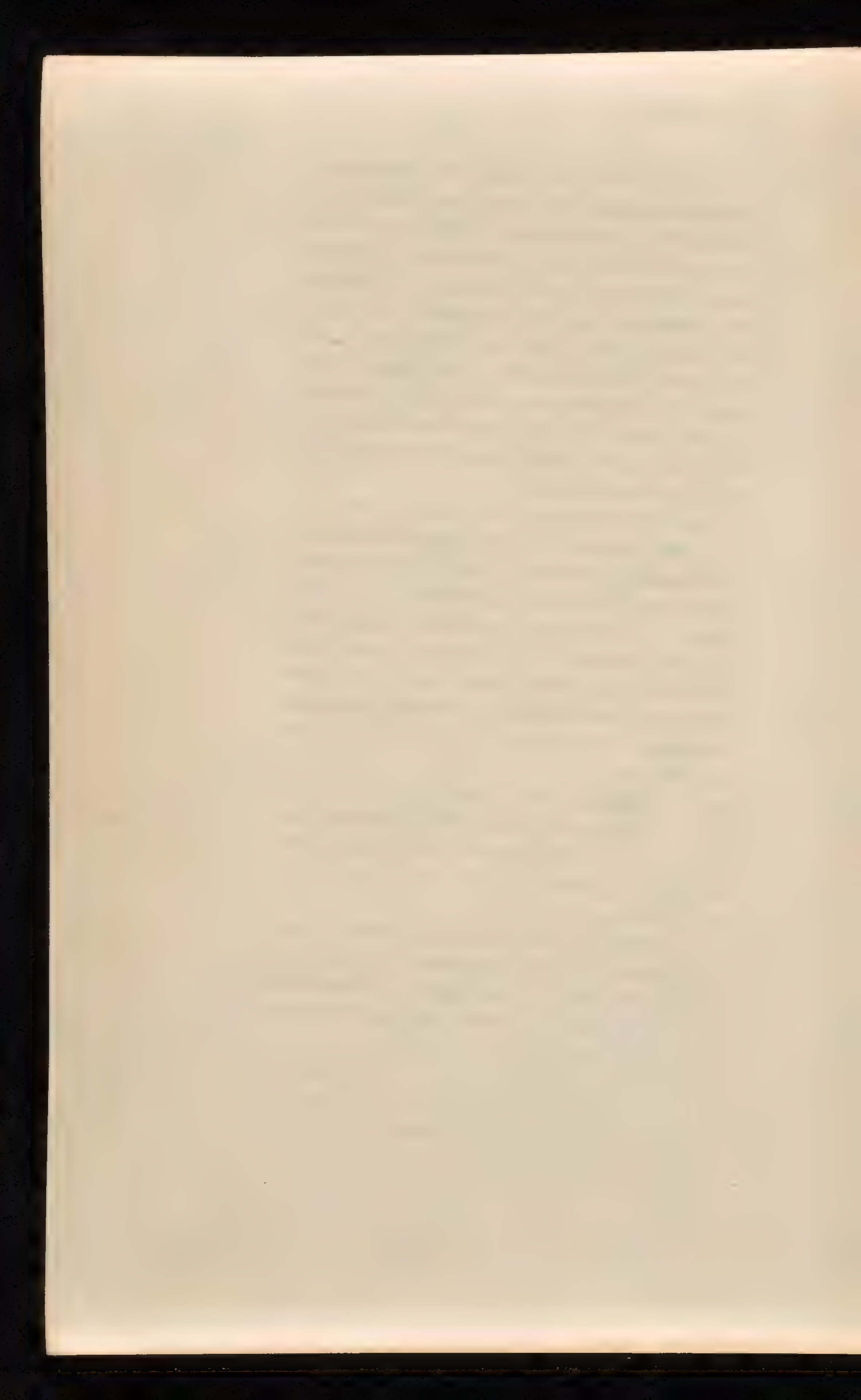
Andererseits aber muss wieder festgestellt werden, dass die Fülle des aufzunehmenden Wissens, die Erfahrung, das successive Werden und Ausreifen jugendlich frischer Ideen bis zu ihrer Verkörperung den Zeitpunkt der vollen Reife des Architekten, weit über jene Jahre hinausschiebt, in welchen bei anderen Künstlern schon der Höhepunkt des Könnens erreicht wird.

Sicherlich ist es nicht zu weit gegangen, wenn man deshalb die erfolgreiche Thätigkeit des Architekten über das vierzigste Lebensjahr verlegt.

Zu diesen Schwierigkeiten, welche der Beruf selbst mit sich führt, gesellen sich noch eine Reihe von Momenten, welche weiter dazu beitragen, seinen Lebenslauf noch weniger rosig zu gestalten. Eines der schwerwiegendsten und schädlichsten ist das häufige Vorkommen von Kunstzwittern und Praxisvampyren. Der Architekt hat daher Alles aufzubieten, damit er jene Position zurückerobere und behaupte, welche ihm, seinem Können und Wissen nach, absolut gebührt.

Es ist hier am Platze, vom Schutze der Baukunst durch den Staat zu sprechen.

Gewiss geniesst letzterer die grössten Vortheile durch die Pflege der Kunst. In Italien sehen wir heute ein Land, dessen wichtigsten Lebensnerv sicher die Kunstleistungen vergangener Generationen bilden, und auch Frankreich verdankt seinen Wohlstand zum nicht geringsten Theile der Kunst.

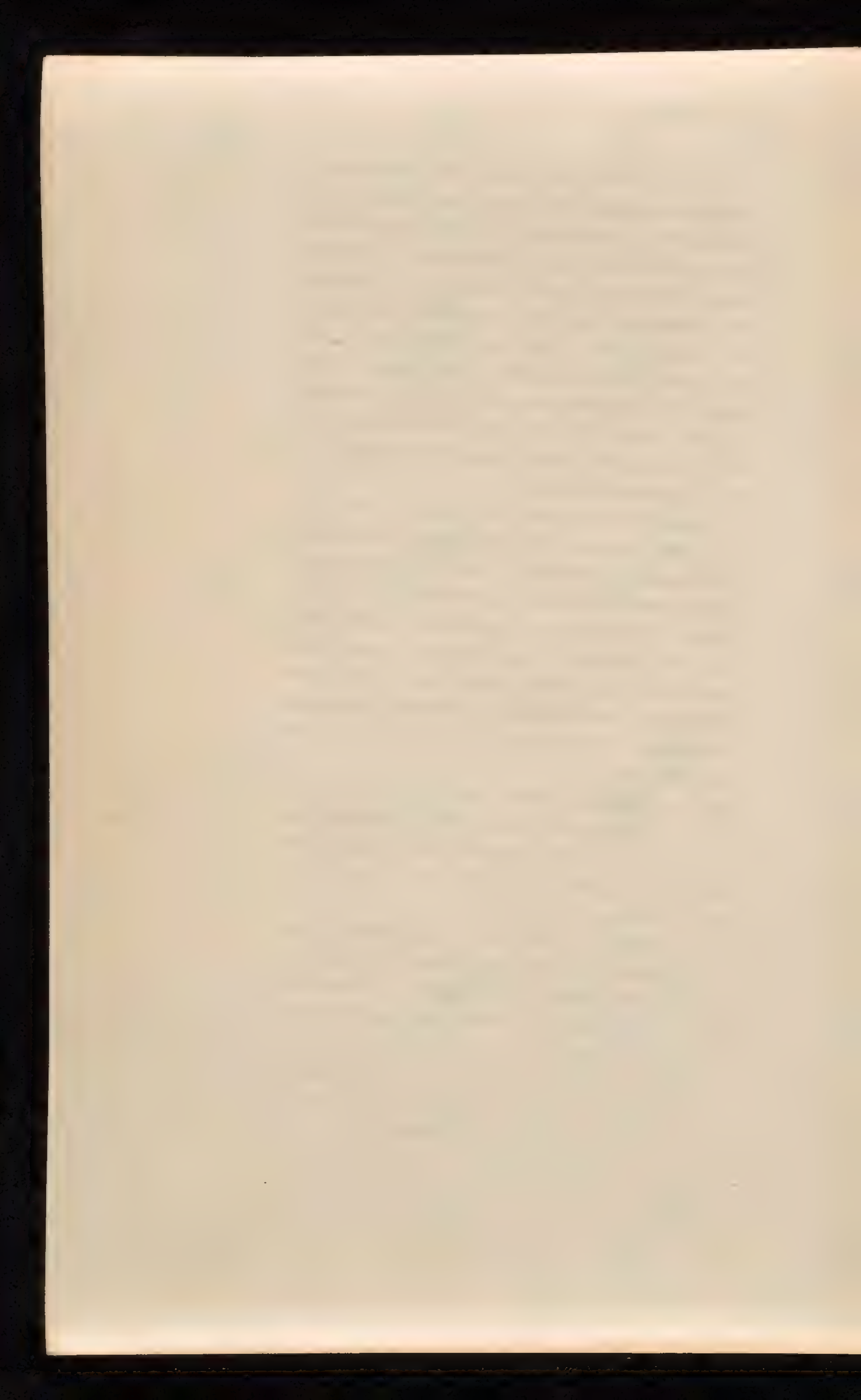


Dieser Schutz kann nun auf verschiedene Art erfolgen.

So wären beispielsweise alle öffentlichen Bauten des Reiches nur durch wirkliche Baukünstler auszuführen. Der Ankauf und die Benützung von alten Zinshäusern für öffentliche Aemter hätte zu unterbleiben, der reine Utilitätsstandpunkt müsste dem künstlerisch-praktischen weichen, jede Gelegenheit zu öffentlichen baukünstlerischen Concurrenzen müsste wahrgenommen werden etc.

Bei dieser Gelegenheit soll auch auf den Wiener Stadterweiterungsfond, einer überaus segensreichen Institution in Oesterreich für Kunst und Kunstindustrie, mit ihren grossartigen Erfolgen hingewiesen werden. Er allein ermöglichte es, Wien mit einer Reihe von Monumentalbauten zu zieren, die sonst gewiss nicht gebaut worden wären. Allerdings sind die ihm zur Verfügung stehenden, für solche Zwecke bestimmten Summen, verschwindend klein gegenüber jenen, welche das Ausland der monumentalen Kunst zuweist. Von einem Vergleich mit Paris kann wohl nicht die Rede sein, aber selbst mit den Berliner Verhältnissen verglichen, bleiben wir weit zurück. Die Thatsache, dass in Berlin vom Jahre 1871—1890, also in 19 Jahren, Monumentalbauten um die Summe von 250 Millionen Mark ausschliesslich durch den Staat errichtet wurden, spricht Bände.

Aber auch dem Architekten selbst kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, vieles gethan zu haben, was das Sinken seiner Stellung und seines Standes herbeigeführt



hat. Der Versuch, es mit der unlauteren Concurrenz aufnehmen zu wollen, das Nichteinhalten des stricte gestellten Auftrages, ein sanguinisches Mehrversprechen dem Auftraggeber gegenüber etc. haben dem Architekten sehr geschadet.

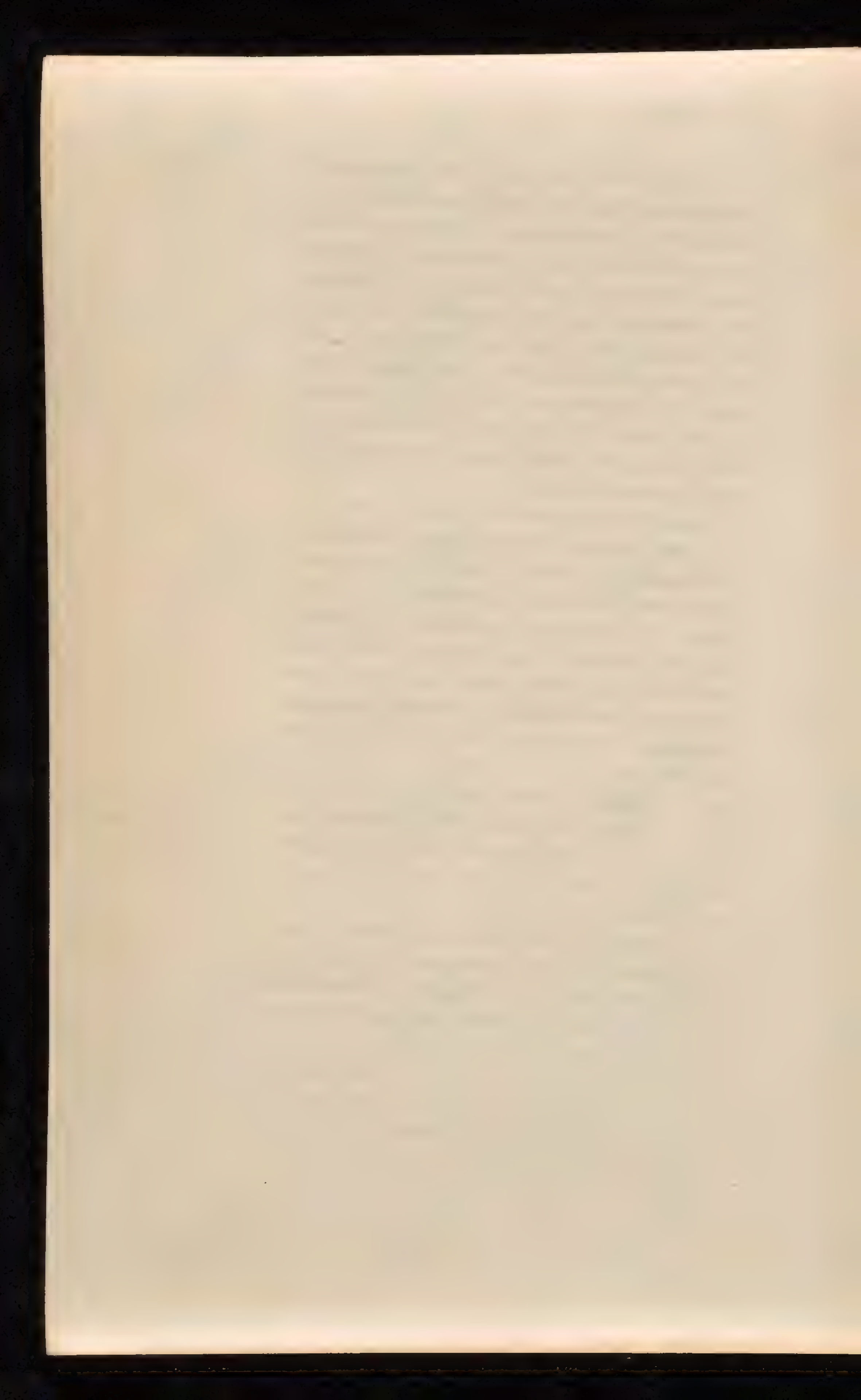
Eine weitere Ursache kann in der bisher beliebten, unkünstlerischen, geschmacklosen, daher unrichtigen Darstellungsweise der Zeichnungen seiner Werke erblickt werden. Eine einfache nüchterne Zeichnung, welche jedes künstlerischen Reizes entbehrt, wirkt auf Fachgenossen und Laien nichts weniger als anziehend. Es wird später beim Capitel »Kunstpraxis« sich Gelegenheit bieten, eingehender darauf zurückzukommen.

Doch der Kern des Uebels sitzt tiefer. Die Hauptursache der nicht vollen Würdigung der Bedeutung des Architekten liegt in der von ihm bisher verwendeten Formenwelt, in seiner an die Menge gerichteten Sprache, die ihr in den meisten Fällen völlig unverständlich bleibt.

Dies eingehend darzulegen ist der vornehmste Zweck dieser Schrift.

Es ist nicht genug zu verurtheilen, dass die heutigen Architekten den ihnen von der Menschheit aufgedrungenen, künstlerischen Kampf nicht freudigen Muthes aufnahmen, sondern der Gleichgiltigkeit der Massen für die Baukunst einfach wichen und die Flinte ins Korn warfen.

Eine rege unermüdliche Beschickung der Ausstellungen, ein eiserner Fleiss und eine nie zu brechende Thatkraft würden gewiss



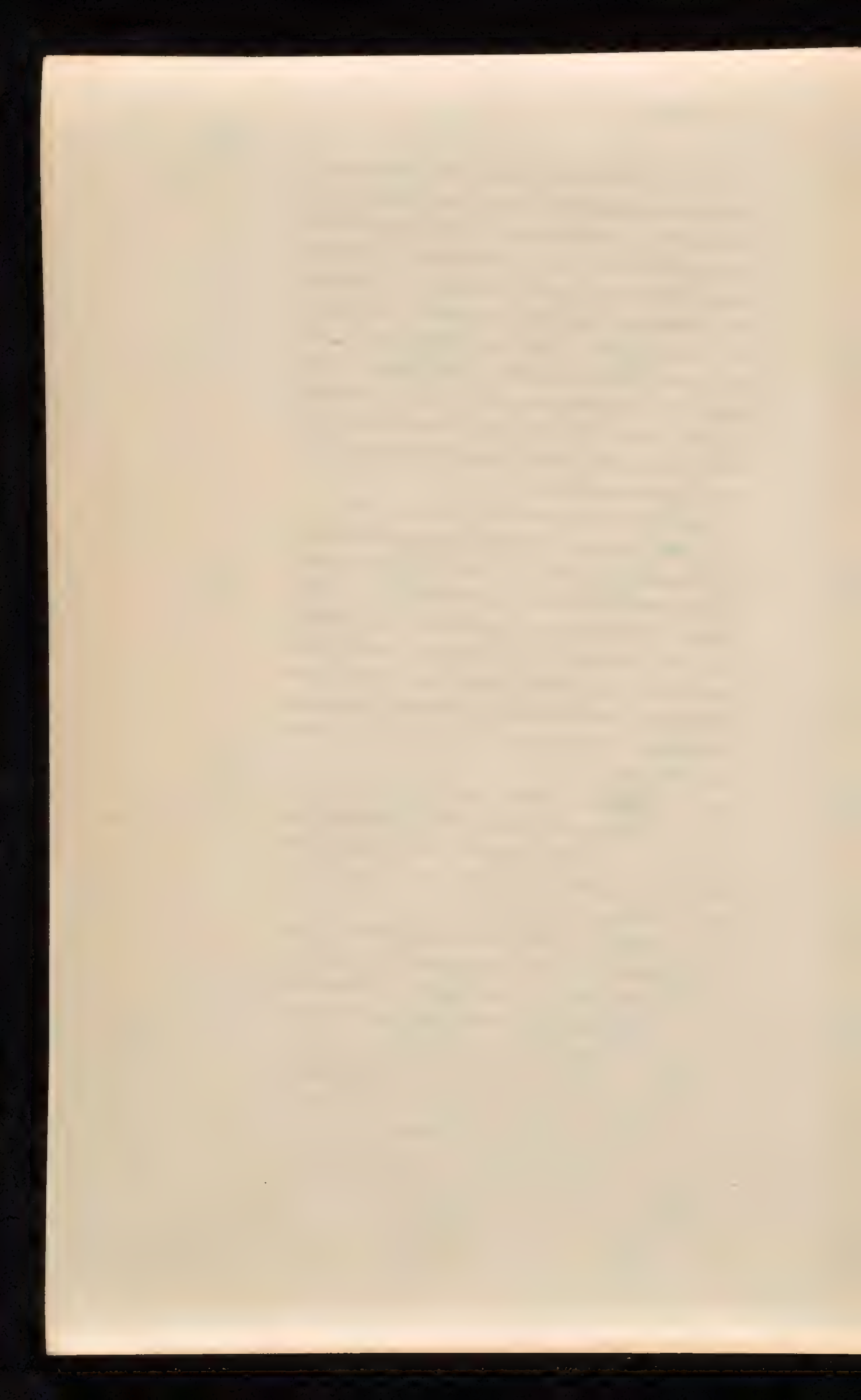
beitragen, hier allmälig Abhilfe zu schaffen. Die Betheiligung an Concurrenzen trotz aller ihnen anhaftenden Mängel kann schon deshalb, weil sie ausserordentlich lehrreich wirkt, nicht genug empfohlen werden.

Schweigen sich auch die Fachgenossen über die ausgestellten Werke usuell gründlich aus, so weiss doch jeder, dass man Künstlern nur durch Werke imponiren kann und dass jede nur zu oft beliebte Reclame in ein Nichts zerstäubt, ja die umgekehrte Wirkung erzielt. Durch seine Werke zeigt der Künstler sein Können, sein Denken und Fühlen, — sein Inneres, die Wahrheit — und die interessirt, wenn sie schön ist, immer. Für eine solche Wahrheit sind alle Künstler gleich empfänglich; die Gelegenheit, sie zu zeigen, sind eben Ausstellungen und Concurrenzen.

Und nun einige Worte über den Titel »Architekt«. Es ist klar, dass diese Bezeichnung dem Baukünstler allein gebührt und dass es nicht angeht, Architekten verschiedenen Grades, wie beispielsweise Architekt-Unternehmer, Architekt Constructeur etc., zu creiren.

Die vom Staate geschaffenen »staatlich geprüften Architekten«, »diplomirten Architekten« »Civil-Architekten« etc. stellen oft einen ebenso grossen Missbrauch des Titels dar, wie es andererseits ein Missbrauch ist, wenn er von Leuten usurpirt wird, die nicht den Schatten einer Berechtigung hiefür haben.

Es ist leider, wie schon erwähnt, überall Brauch, dass die Eltern oder deren Stell-

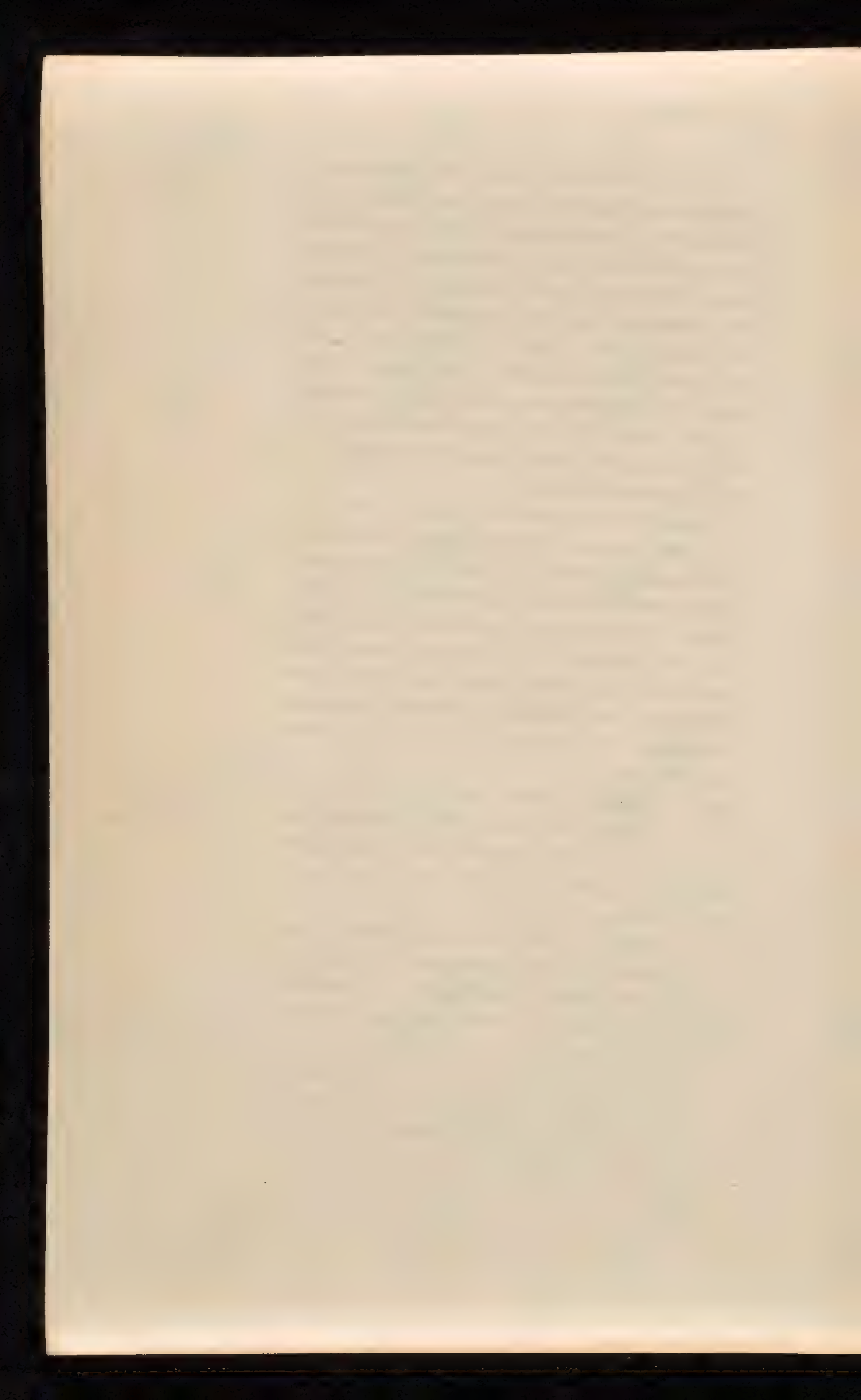


vertreter den künftigen Beruf der Kinder feststellen, ohne auf den individuellen Charakter derselben eingegangen zu sein. Doch in keinem Falle dürfte dies so verfehlt sein, wie bei der Berufswahl zum Architekten.

Die Momente, welche diesbezüglich für die Jugendführer massgebend sind, gipfeln alle in der kurzsichtigen Anschauung, dass dieser oder jener Beruf der lucrativste sei. Dass die Fähigkeiten des Jüngers in Erwägung gezogen werden, ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die erforderlichen Qualitäten, Phantasie, Geschmack und scharfes Denken, sich spät, also dann zeigen, wenn die Berufswahl längst zur Thatsache geworden, die Schicksalswürfel also gefallen sind. Die sich ziemlich früh zeigende Fertigkeit im Zeichnen allein berechtigt sicher nicht, den Jünger zum künftigen Baukünstler zu stempeln.

Um aber hier das Richtige zu treffen, gibt es keinen anderen Weg, als den technisch reifen 22—26 Jahre alten Candidaten der k. k. Akademie der bildenden Künste zu überweisen, deren Lehrer das Recht haben, darüber zu entscheiden, ob derselbe mit Erfolg die künstlerische Laufbahn betreten kann oder nicht.

Für die Lehrer ist dies ein Leichtes, denn es liegen ihnen nicht nur Zeugnisse, Zeichnungen und Skizzenbücher zur Beurtheilung vor, sondern sie sind auch nach eventueller Absolvirung eines Probejahres akademischer Studien, wenn sich in dieser Zeit die vorausgesetzte Eignung nicht zeigt,



in der Lage, mit einer jeden Irrthum ausschliessenden Bestimmtheit das Richtige zu constatiren und eventuell zu corrigiren.

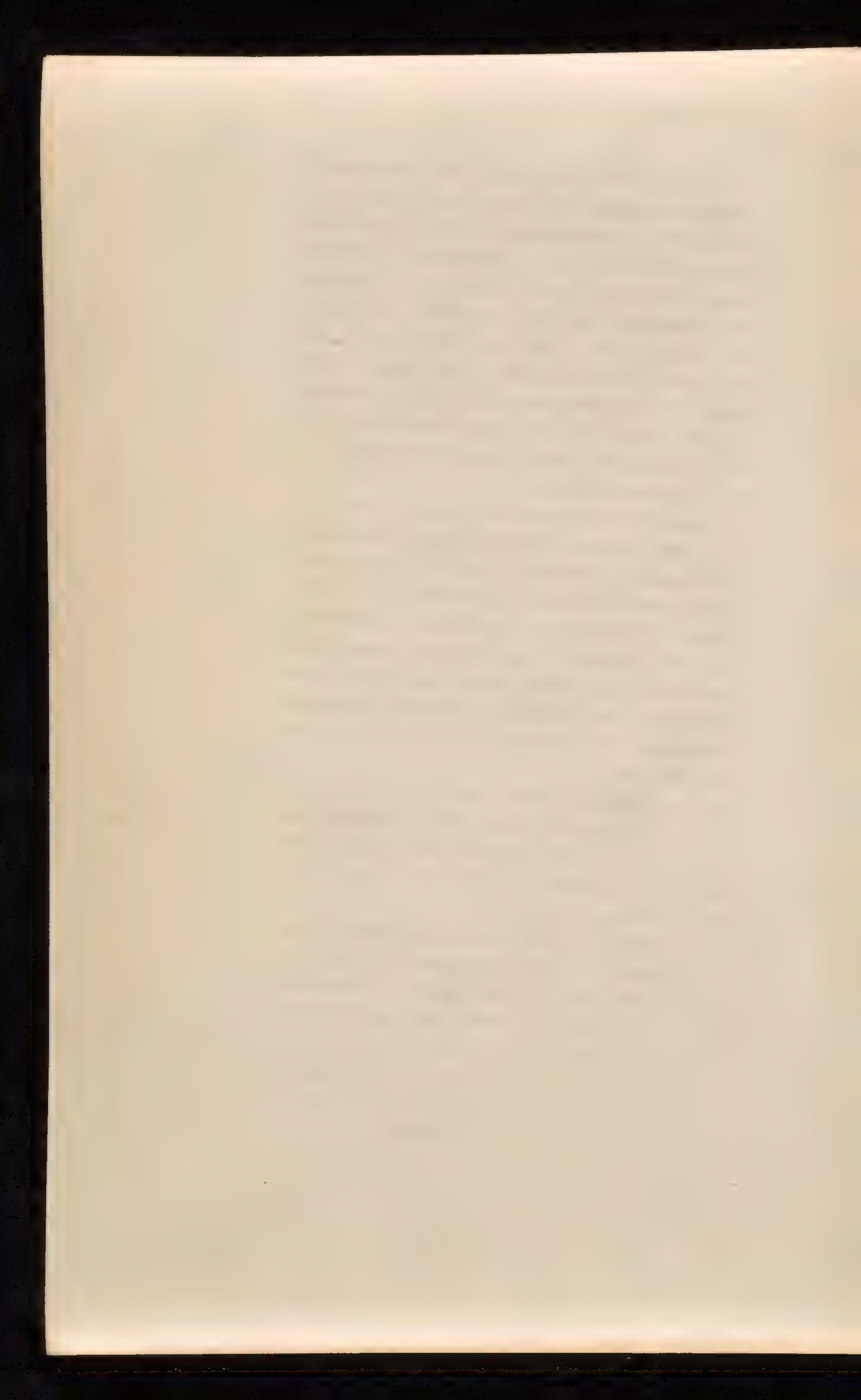
Dies jahrelang mit Consequenz durchgeführt, würde allein schon eine Gesundung der Verhältnisse herbeiführen und eine halbwegs natürliche Beziehung zwischen der Menge der vorhandenen baukünstlerischen Aufgaben — und der Zahl der Architekten herstellen.

Dass damit ein Aufblühen der Baukunst und der Kunst im Allgemeinen, sowie viele Vortheile für Staat, Land und Stadt verbunden wären, bedarf keiner weiteren Betonung.

Der Umstand, dass jeder Baukünstler auch Techniker sein muss, hat zu einer Cumulirung der Begriffe geführt, und doch ist es klar, dass man ein bedeutender Techniker sein kann, ohne auf den Titel Künstler Anspruch machen zu können.

Die vom Staate eingeführten Prüfungen sind allenfalls geeignet, festzustellen, ob der Candidat im Stande ist, statische Berechnungen zu machen, und ob er im Stande ist, Bauwerke herzustellen, welche für menschliche Wohnungen und Zusammenkünfte geeignet sind, ob diese Bauwerke aber auch Kunstwerke sind, darüber haben allein Künstler zu entscheiden.

Es geht heutzutage eine gewisse Strömung dahin, für solche massgebende beurtheilende Stellen, auch grosse Künstler zu acquiriren, und soll zugegeben werden, dass, so lange diese an der Spitze sind, auch



von dort stets das richtige Wort fallen wird. Wie aber, wenn diese Künstler nicht mehr sind? Die Gesetze sind dann geblieben und dem Nichtkünstler ist abermals Thür und Thor geöffnet.

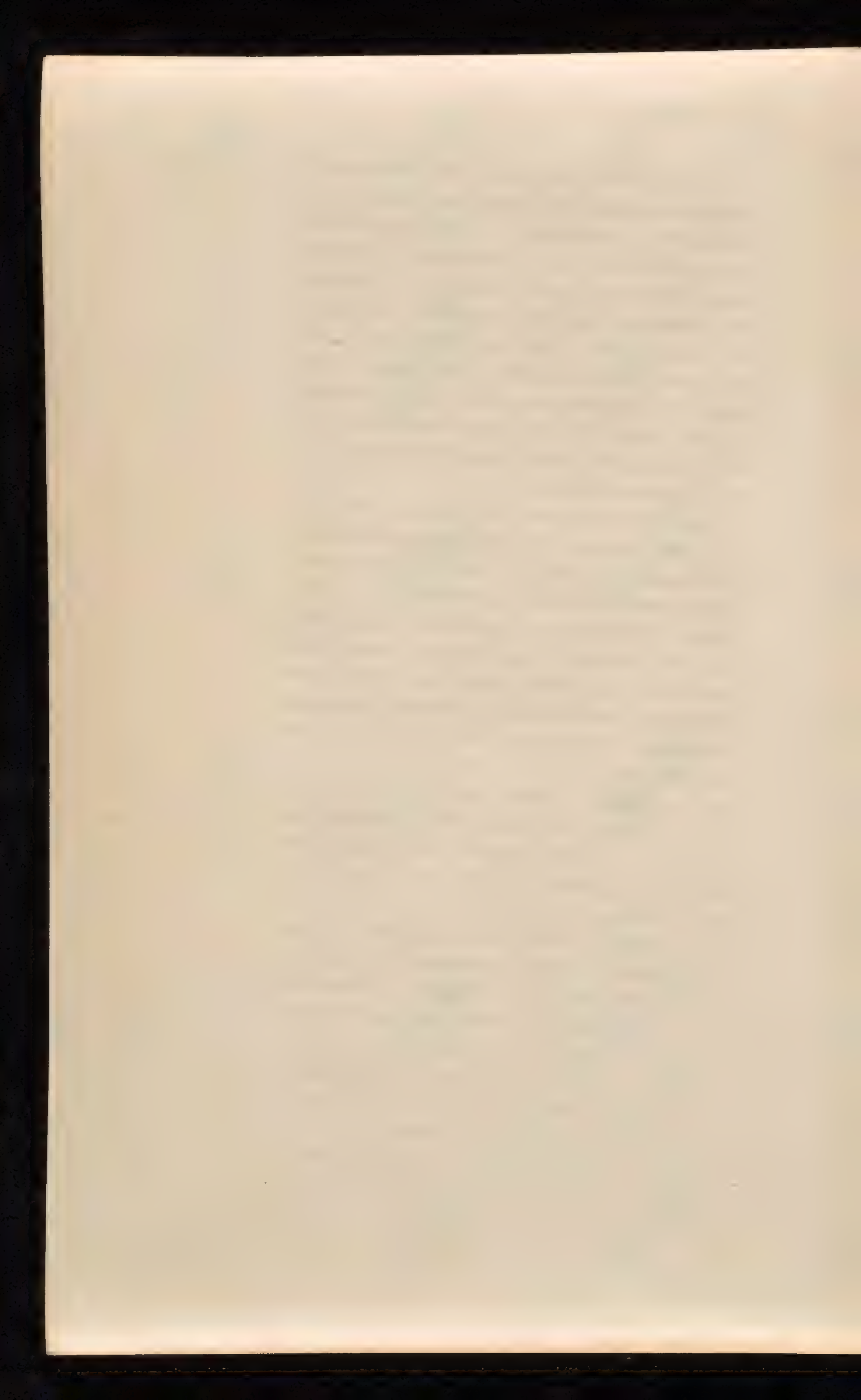
Es liegt etwas Ungesundes in all diesen Zuständen und es muss daher mit Freuden begrüsst werden, dass die Baukünstler selbst das Werk der Sanirung in Angriff nehmen.

Der aus der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens hervorgegangene Architekten-Club entspricht vollkommen einer baukünstlerischen Instanz. Es kann nur auf das Wärmste befürwortet werden, dass massgebende Factoren seinen Werth erkennen und sich seiner Mithilfe bei Lösung aller wichtigen einschlägigen Fragen bedienen.

Es wäre zu wünschen, dass auch die Titelfrage auf diesem natürlichen Wege ihre Erledigung fände.

Es war bisher von der ersten Jugend des Architekten und der Entwicklung seiner Qualification die Rede. Der aus der Schule austretende reifende Architekt muss aber noch eine Anzahl geistiger Eigenschaften besitzen, welche ihn zur Ausübung seines Berufes befähigen. Als eine der wichtigsten unter diesen möchte ich die Fähigkeit des Wahrnehmens der Bedürfnisse bezeichnen. Es ist bekannt, dass die Mitwelt die Aufgaben stellt und es dem Künstler obliegt, diese zu lösen und die Form hiefür zu finden.

Tausende von Dingen sind es, welche diese Form beeinflussen, und alle muss



der Baukünstler kennen, wenn die von ihm geschaffene Form auch die richtige sein soll.

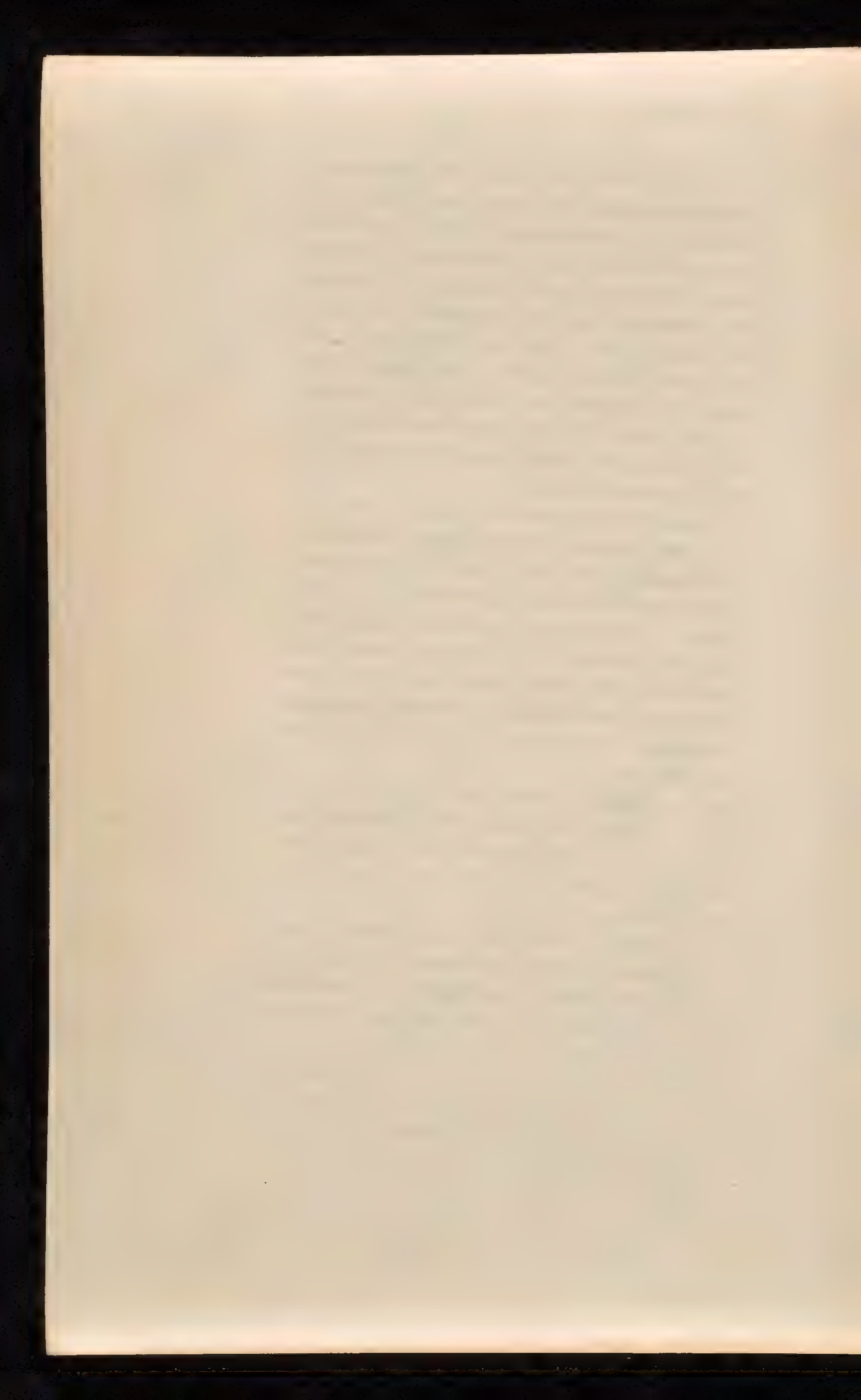
Wohn- und Lebensweise, Mode, Etikette, Klima, örtliche Lage, Material, Werkzeuge etc., endlich die pecuniären Mittel, sie sprechen alle ein gewichtiges Wort beim Entstehen des Kunstwerkes mit. Täglich gesellen sich hiezu eine Unzahl von Neuerungen und Erfindungen, deren Wahrnehmung dem Architekten nicht entgehen darf und über deren Werth er rasch und gut informirt sein muss. Selbstredend spielen hiebei das Studium erscheinender Werke und Zeitschriften, die Praxis, Reisen etc. eine Hauptrolle.

Speciell betreffs der Reisen seien einige Worte gestattet.

Die nach vollendeten Studien die Akademie als reif verlassenden Kunstjünger treten gewöhnlich, ehe sie sich zur Praxis wenden, eine Reise nach Italien an, deren Dauer auf ein bis zwei Jahre bemessen ist.

Ich halte dieses Vorgehen für verfehlt.

Es sei vor Allem festgestellt, dass sehr viel Traditionelles in diesem Vorgange liegt und unsere modernen Verhältnisse auch hier den Standpunkt wesentlich verschoben haben. Abgesehen davon, dass heute schon die Fahrtdauer einer solchen Reise eine weit kürzere ist, hat uns auch die moderne Publication auf alles dort Schauenswerthe in bester Weise vorbereitet. Diese Umstände allein sprechen gegen den bisher üblichen zweijährigen Aufenthalt in Italien, der nur zu häufig zur Verbummelung des Kunstjüngers führt.

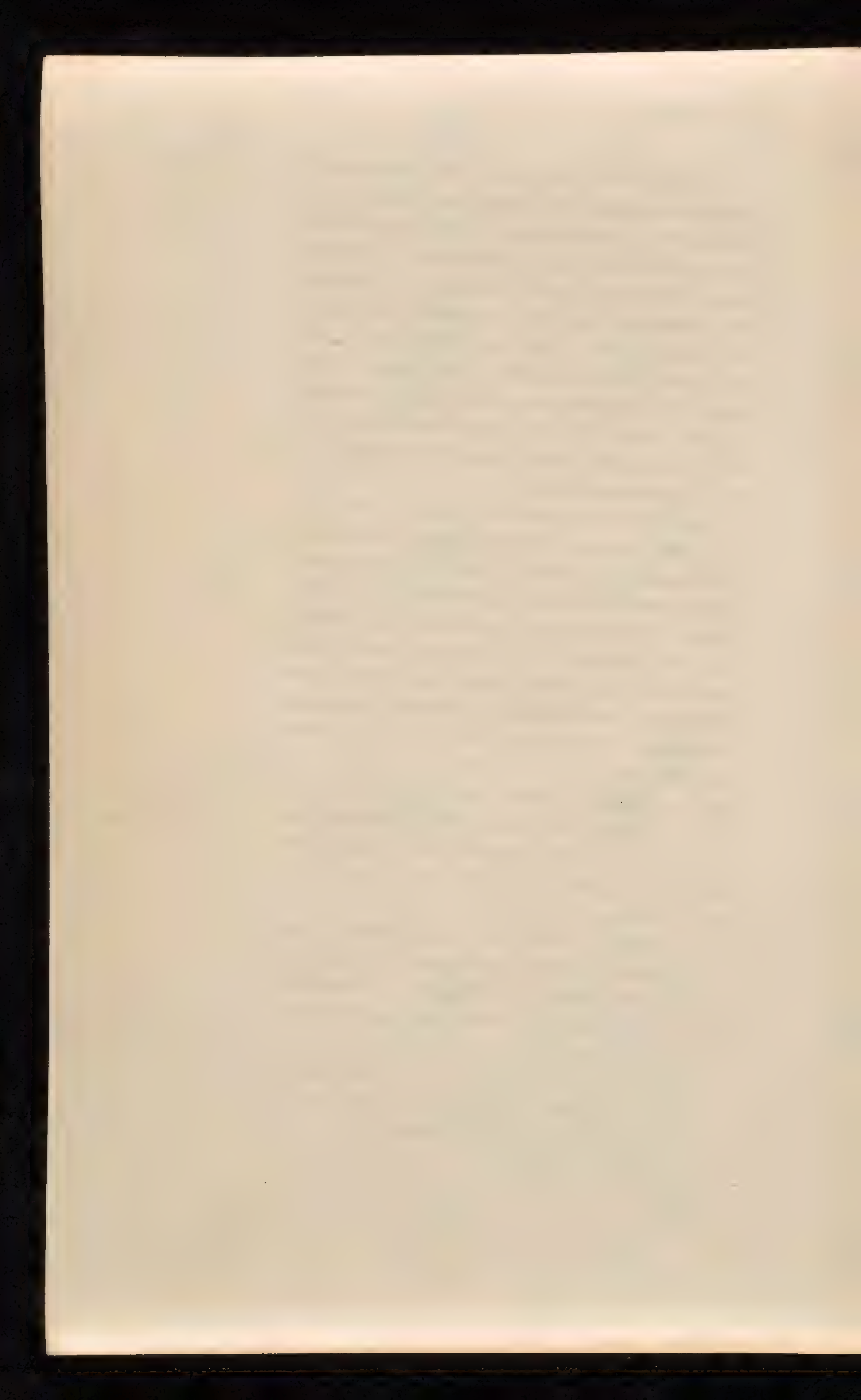


Aber ganz abgesehen davon bin ich der Meinung, dass der werdende Architekt nach drei- bis vierjähriger Studiendauer an der Akademie noch immer nicht die genügende Reife zu einer erfolgreichen Reise nach Italien, in die Schatzkammer der Kunst, besitzt, dass also derartige Reisen immer zu früh angetreten werden.

Malerische Wirkungen, Lichteffecte, wohlerwogene Verhältnisse, Schauvorbereitungen, scharf bestimmte Sehdistanzen, richtige perspectivische Silhouettirungen, die Genesis der Formen und deren Begründung, die charakteristischen Erscheinungen an Malerei und Plastik etc. können nur von einem geübten, erfahrenen Auge wahrgenommen werden. Diese Reife ist im Alter des Akademie-Austrittes noch nicht eingetreten.

Eine Reise nach Italien, um dort Aufnahmen gewöhnlich ganz unrichtig gewählter Bauwerke anzufertigen, kann nur als Zeichenübung angesehen werden, diese aber — wie es häufig der Fall ist — dazu zu benützen, um eine Sammlung von Architekturmotiven anzulegen, deren Inhalt nach der Rückkehr bei jeder Gelegenheit und à tout prix verwendet werden soll, ist fast als Verbrechen, sicher als Fehler zu bezeichnen.

Recht schwer in die Wagschale fallend, um eine Reise nach vollendeten Studien und nach der damit verbundenen aussergewöhnlichen Arbeitsleistung zu motiviren, ist ein gewisses Sehnen nach Freiheit und Schauen, das sich in diesem Lebensalter immer einstellt.

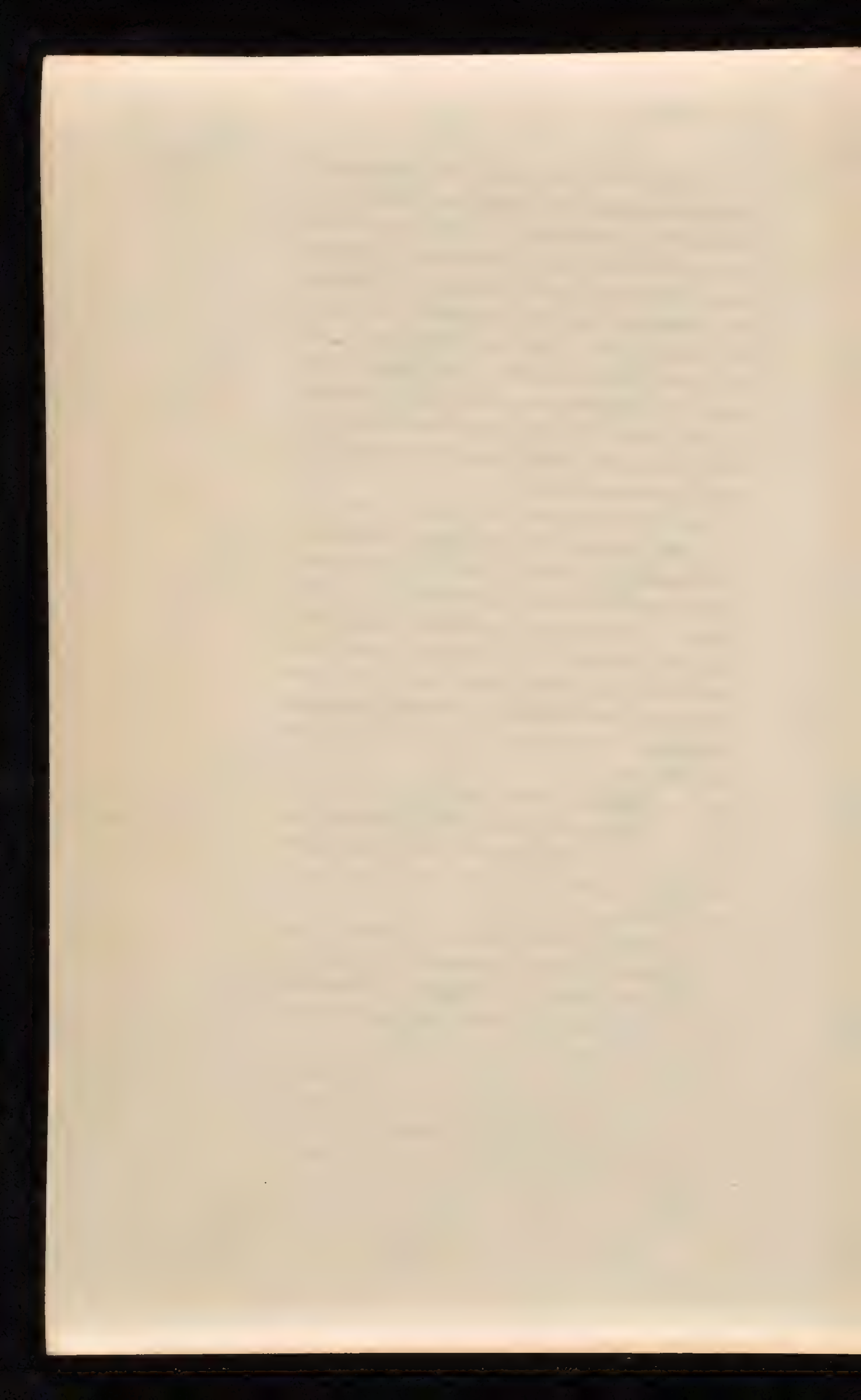


Von diesem Standpunkte aus kann ich eine Studienreise nur auf das Wärmste befürworten, und dass eine solche Reise vorerst nach Italien gehen muss, halte ich für selbstverständlich.

Der hier angedeutete Zweck ist aber in 3—5 Monaten völlig erreicht; nach etwa einmonatlicher Rast mögen vom Kunstjünger die Grossstädte und jene Orte, wo moderner Luxus zu Hause ist, aufgesucht werden, und dort möge er sich im Schauen und Wahrnehmen der Bedürfnisse der modernen Menschheit gründlich einüben.

Weitere drei Monate werden zur Ausführung dieses Planes völlig genügen, und der Zurückkehrende wird voll der empfangenen Eindrücke und mit ungeschmälerter Arbeitslust seine weitere Thätigkeit in einem Atelier beginnen können. Jahre hat er dort zuzubringen, mit Ausdauer und Fleiss die »Kunstpraxis« kennen zu lernen, um mit etwa vollendetem 30. Lebensjahre an selbstständige Bauausführungen zu schreiten. Er hat dann bis zu seiner völligen Reife zehn Jahre Zeit, auf Anderer oder seine eigenen Kosten Kunstwerke zu schaffen, auf welche er in seinen späteren Tagen übrigens kaum mit Befriedigung zurückblicken wird.

Es wäre hier eines Umstandes Erwähnung zu thun, den jeder Baukünstler empfinden muss. Es ist dies das stete Zurückbleiben des Könnens gegenüber dem Wollen. Begründet ist dieser Umstand sicher dadurch, dass eben baukünstlerisches Können immer ein Neugebären darstellt.

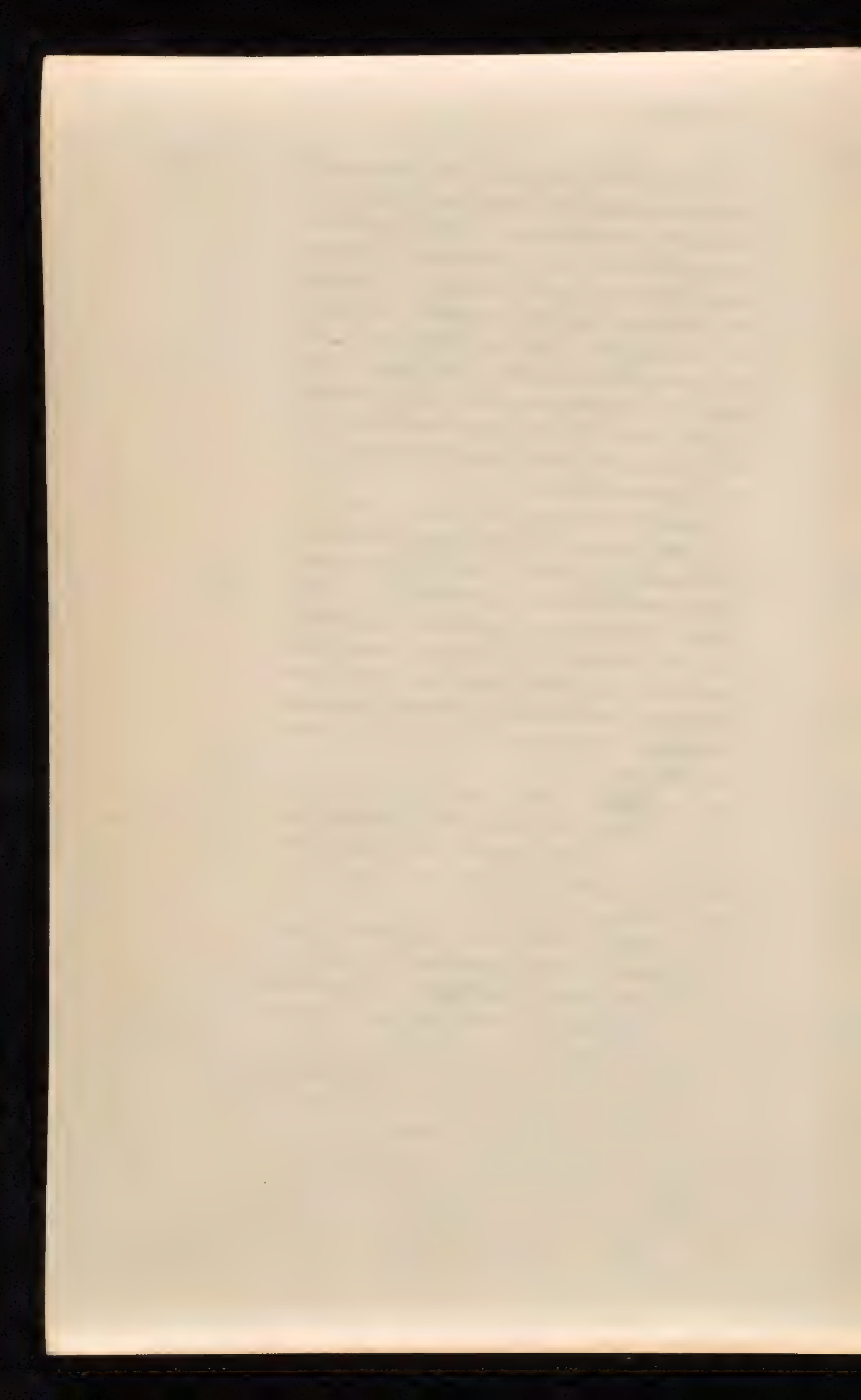


So kommt es, dass der Architekt bei jeder neuen Ausführung lernt und sich seines Fortschrittes bewusst wird. Diese Wahrnehmung und zugleich die Unmöglichkeit, Ausgeführtes verbessern zu können, erzeugt naturgemäss eine gewisse künstlerische Depression.

Ein grosser Trost für den schaffenden Architekten liegt diesbezüglich darin, dass seine Erfahrung nie, seine Schaffensfreudigkeit, insoferne er gesund bleibt, sehr spät erlahmt. Eclatante Beispiele für das Gesagte geben unter vielen anderen die weit über die gewöhnliche Grenze hinausgerückten Altersstufen vieler grosser Baukünstler [Bramante (70), Sansovino (93), Michel Angelo (89), Maderna (83), Bernini (91) Jones (80), Klenze (80), Semper (76 Jahre), etc.]

Bevor auf das nächste Thema übergegangen wird, muss eine sich so oft vordrängende Frage beantwortet werden. Warum ist der heutige Architekt nicht auch Maler und Bildner wie die Mehrzahl der Künstler vergangener Zeiten?

Der Hauptgrund für diese Erscheinung ist wohl in erster Linie darin zu suchen, dass das dem heutigen Architekten gebotene und von ihm aufzunehmende Wissen Dimensionen erreicht hat, welches das normale menschliche Aufnahmsvermögen schon weit überschreitet, während die Lern- und Uebungszeit des Kunstjüngers, durch unsere wirthschaftlichen Verhältnisse bedingt, verringert wurde. Diese Umstände allein mussten Specialisten schaffen. Aber es gesellen sich noch eine



Reihe anderer hinzu, welche den Typus der modernen Architekten völlig erklären. Die meisten davon sind in dieser Schrift berührt, hier mag noch speciell auf Nachstehendes hingewiesen werden.

Die modernen socialen Zustände haben den Typus »Kunsthandwerker« ganz verschwinden lassen und aus jedem Arbeiter eigentlich eine Maschine gemacht.

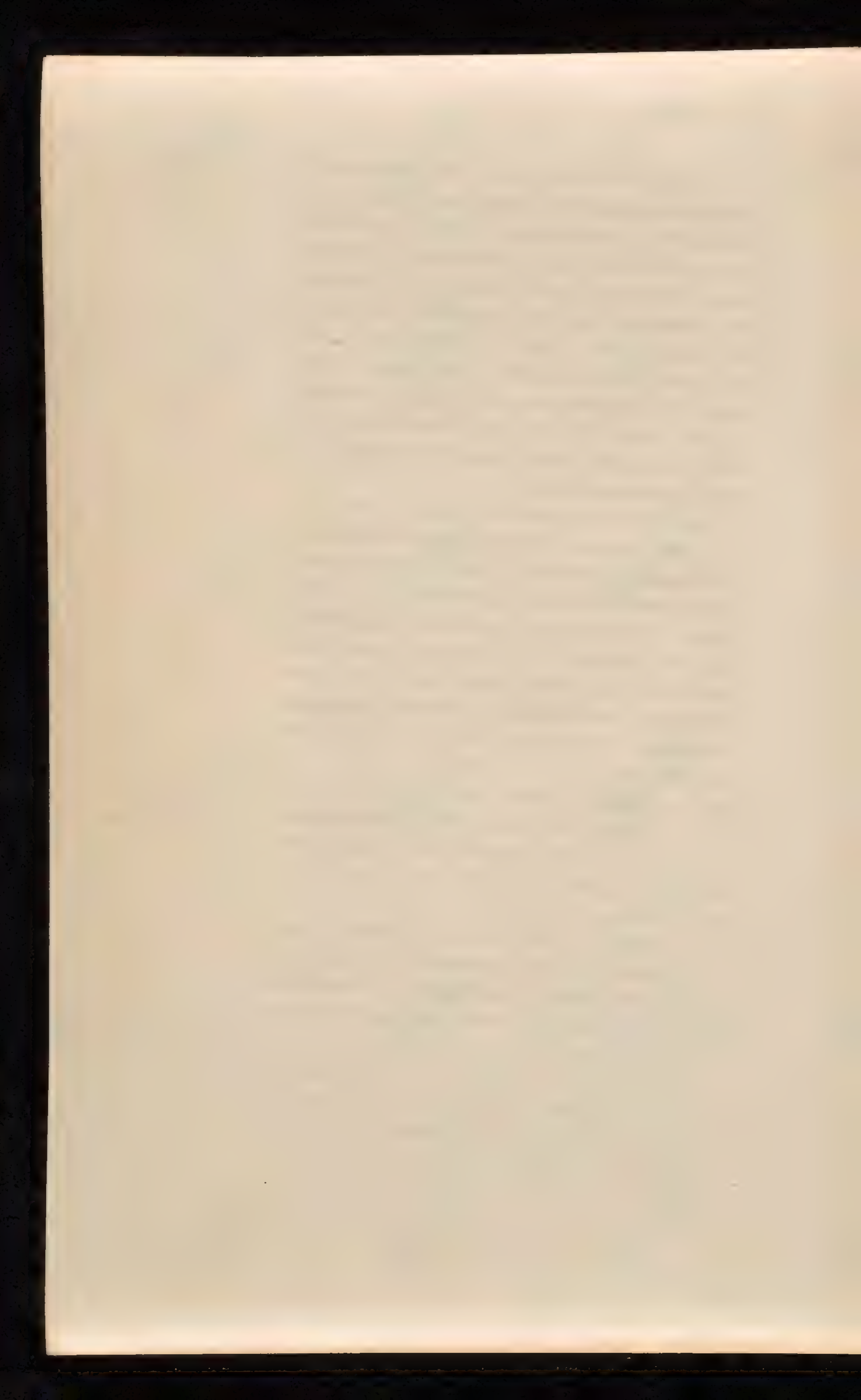
Die natürliche Folge davon musste die sein, dass dieses ganze grosse Gebiet der Kunst dem Architekten zufiel.

So nach zwei Seiten hin mehr denn je in Anspruch genommen, ist der moderne Baukünstler gezwungen, alles Streben und alle Kraft seinem engeren Berufe zu widmen.

Man könnte schliesslich mit gleichem Rechte auch die Frage aufwerfen, warum sind unsere modernen Maler und Bildhauer keine Architekten? Zweifellos aus denselben Gründen, welche den Architekten hindern, gleichzeitig Maler und Bildhauer zu sein.

Soviel über die Person, Lehrzeit und das »Sein« des Architekten. Es soll nun über das von ihm zu Schaffende gesprochen werden.

Die zu beleuchtenden Themen gliedern sich etwa in Stil, Composition, Construction und Praxis, doch ist selbstredend eine scharfe Begrenzung derselben untereinander nicht gut möglich.

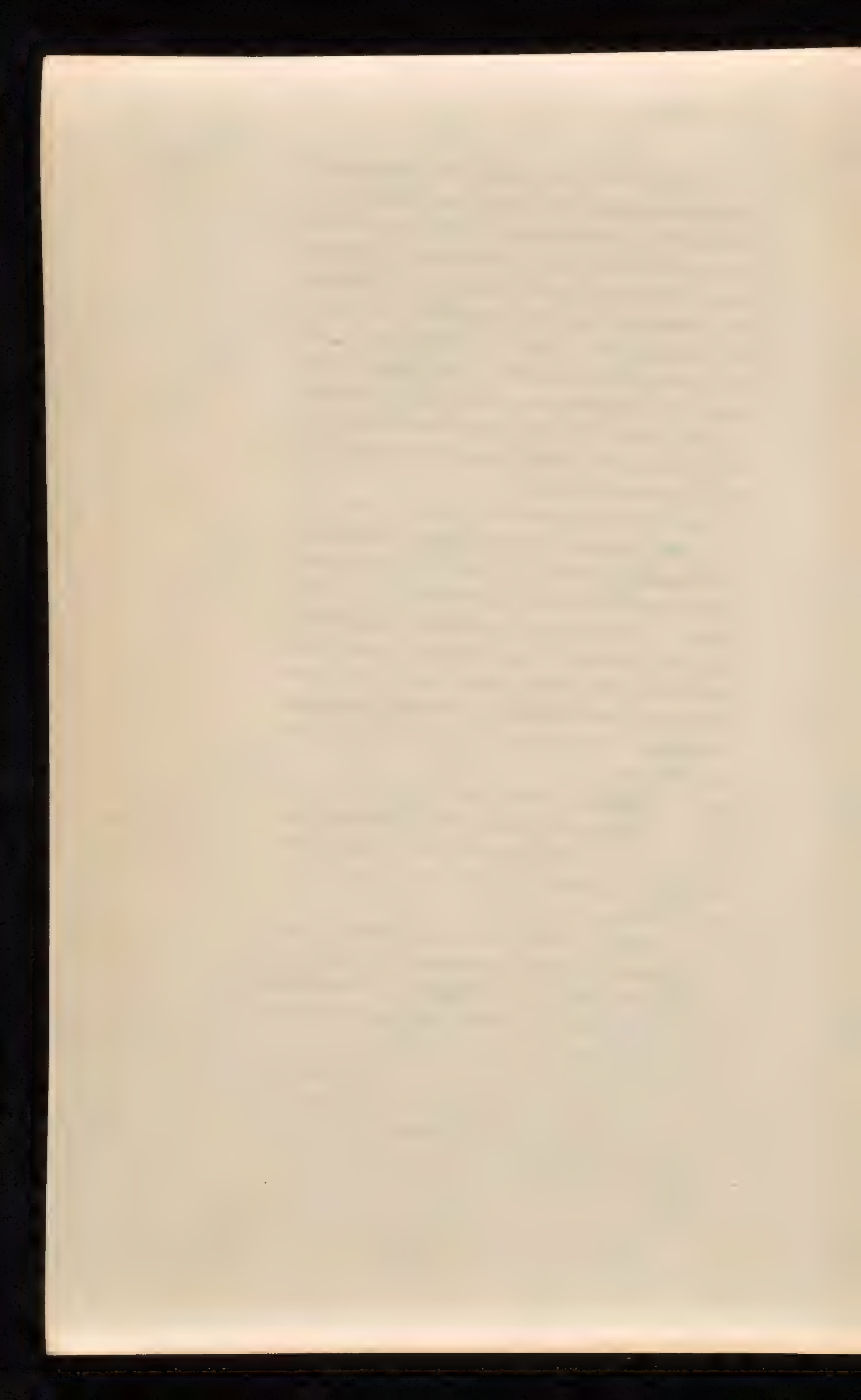


# DER STIL.

Eine Ansicht, welche leider auch in Fachkreisen sehr verbreitet ist und sozusagen als Postulat gilt, ist die, dass der Architekt jeder seiner Compositionen durch die Wahl eines sogenannten Stils eine Unterlage schaffen muss und auch immer mit sogenannter Eignung und besonderer Vorliebe diese Richtung pflegt.

So widerlich es mir ist, pro domo zu sprechen, so kann ich es mir doch nicht nehmen lassen, an dieser Stelle den Vorwurf zurückzuweisen, dass auch ich den sogenannten »Empire-Stil« verwende oder denselben als Ausgangspunkt einer Fortentwicklung benütze. Die Ursache dieser Zumuthung dürfte in der häufigen Anwendung einiger charakteristischer Motive der Empirezeit, der Tafel und der geraden Linien bei meinen Bauwerken und Entwürfen, zu suchen sein.

Ich brauche, um hierauf zu entgegnen, nur auf die Bedeutung der geraden Linie bei unserem modernen Schaffen hinzuweisen. Unsere derzeitigen Constructionen, Maschinen, Werkzeuge und die Baupraxis überhaupt bedingen dieselbe, während der längst zur vollberechtigten Kunstform er-



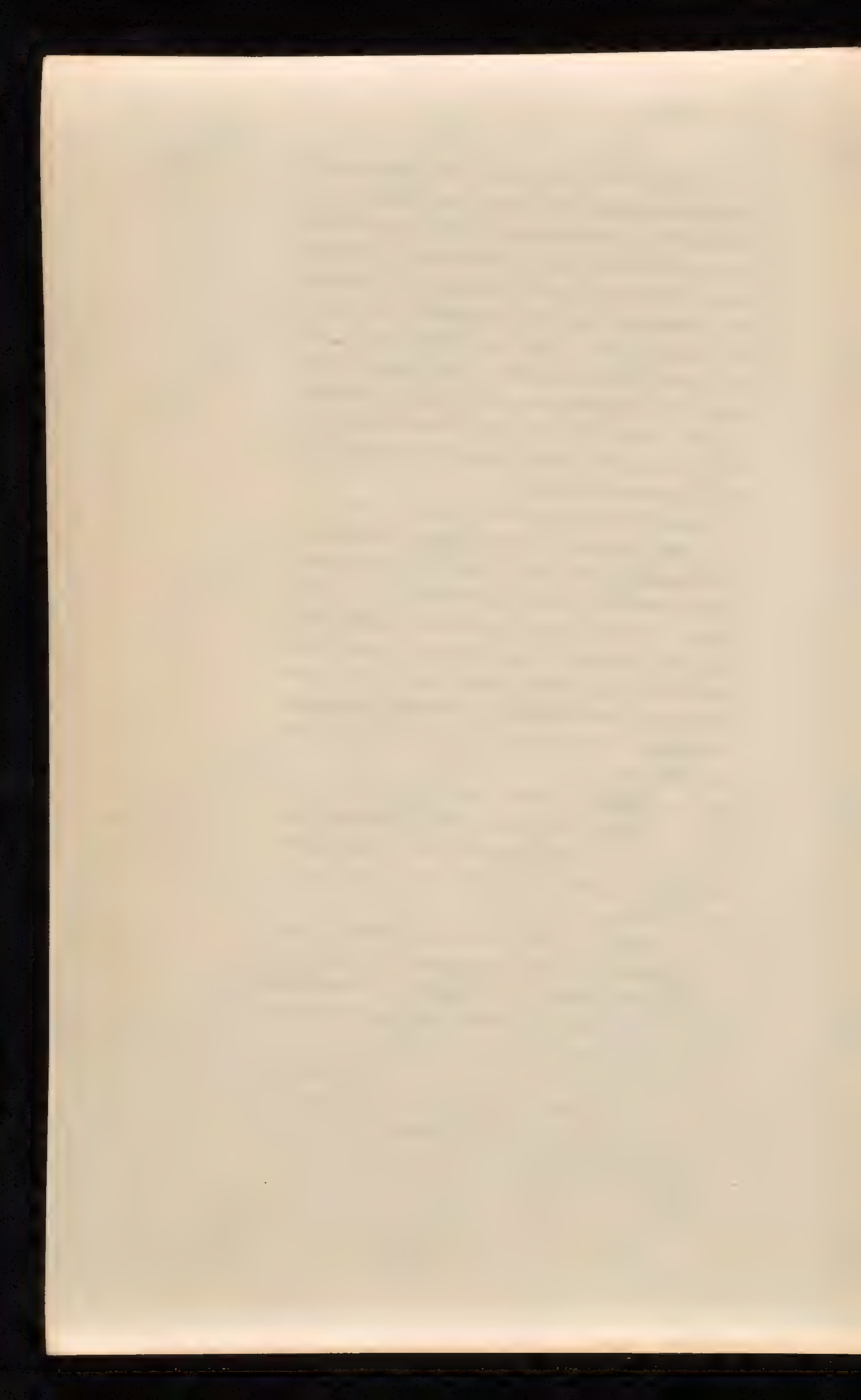
hobene Putzbau die Tafel und das Tafelförmige geradezu erfordert. Es wäre ein grosser Fehler, diese Thatsachen zu übersehen; übrigens wird in Folgendem wiederholt Gelegenheit geboten sein, meine Anschauungen hierüber klar zu legen und dadurch den oben angedeuteten Vorwurf abzuweisen.

Die oben erwähnte Stilunterlage wird von den Verfechtern dieser Theorie bis ins kleinste Detail eingehalten, sie wird zum Steckenpferd und avancirt schliesslich zum Werthmesser bei Beurtheilung der geschaffenen Kunstformen.

Der denkende Architekt kommt nun wirklich in die grösste Verlegenheit, wo er da den Hebel ansetzen soll, um ein solches Wahnsinnsgebäude umzureissen.

Es ist vorerst darauf hinzuweisen, dass das Wort Stil in oben angedeutetem Sinne stets die Blüthe der Epoche, also den Gipfel des Berges, bezeichnet. Viel richtiger ist es aber immer, von einer nicht scharf abgegrenzten Kunstepoche, also vom Berge selbst zu sprechen. In diesem Sinne möchte ich das Wort Stil gebraucht wissen.

So ist es sicher, dass beispielsweise die Griechen in der Bildungsperiode ihres eigenen Stiles sich nicht des Gegensatzes zu dem ägyptischen bewusst waren, ebensowenig wie die Römer hinsichtlich des griechischen. Der römische Stil entwickelte sich langsam aus dem griechischen und dieser aus dem ägyptischen. Liegen uns doch von der Blüthe des einen bis zu jener des nächsten die Beweise in der un-



unterbrochenen Kette von Uebergangsformen heute noch vor.

Die einzelnen Formen wurden von den Völkern gemäss ihres Könnens, ihrer Ausdrucks- und Anschauungsweise fortgebildet und entwickelt bis sie dem Schönheitsideal der Epoche entsprachen.

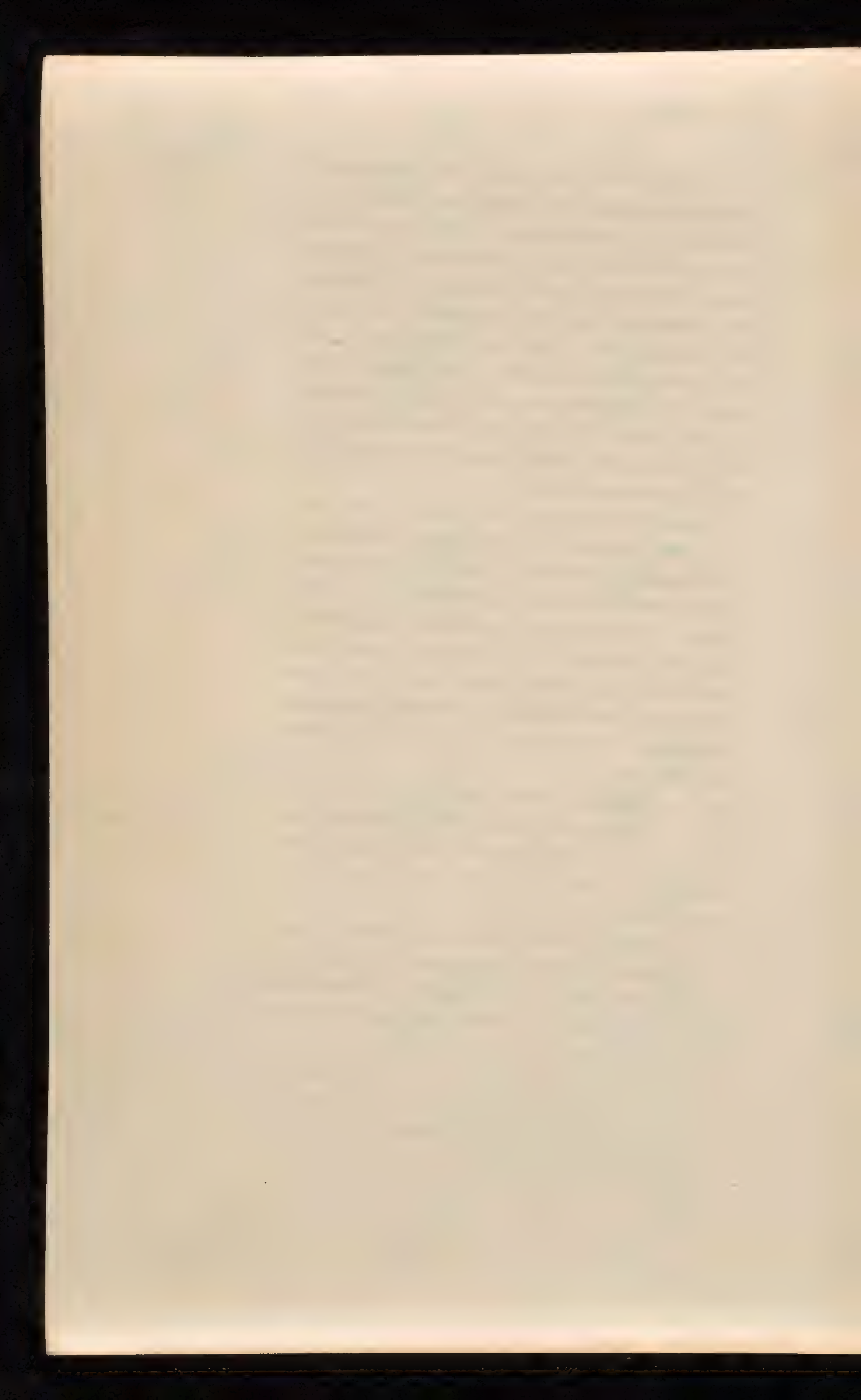
Jeder neue Stil ist allmälig aus dem früheren dadurch entstanden, dass neue Constructionen, neues Materiale, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen sich mit den früheren verbanden und dadurch Neubildungen schufen.

Haben welterschütternde Ereignisse ein Staatswesen durchtobt, so stand die Kunst still, sind Völker durch ihre Kraft zu Macht und Ansehen und endlich zum Frieden gelangt, so hat die Kunst stets neue Blüthen getrieben. Grosse sociale Umwälzungen haben immer neue Stile geboren.

Stets war also die Kunst und ihr sogenannter Stil der ganz apodictische Ausdruck des Schönheitsideals einer bestimmten Zeitperiode. Die Künstler aller Zeiten hatten die scharf präcisirte Aufgabe, aus dem ihnen Zugekommenen, Ueberlieferten Neuformen zu bilden, welche dann die Kunstformen ihrer Zeit darstellten.

Es ist wohl als erwiesen anzunehmen, dass Kunst und Künstler stets ihre Epoche repräsentirten.

Dass unsere so stark bewegte zweite Hälfte des Jahrhunderts auch den Ausdruck, die Form für eine ihr ureigene Kunstanschauung suchte, ist selbstverständlich. Aber



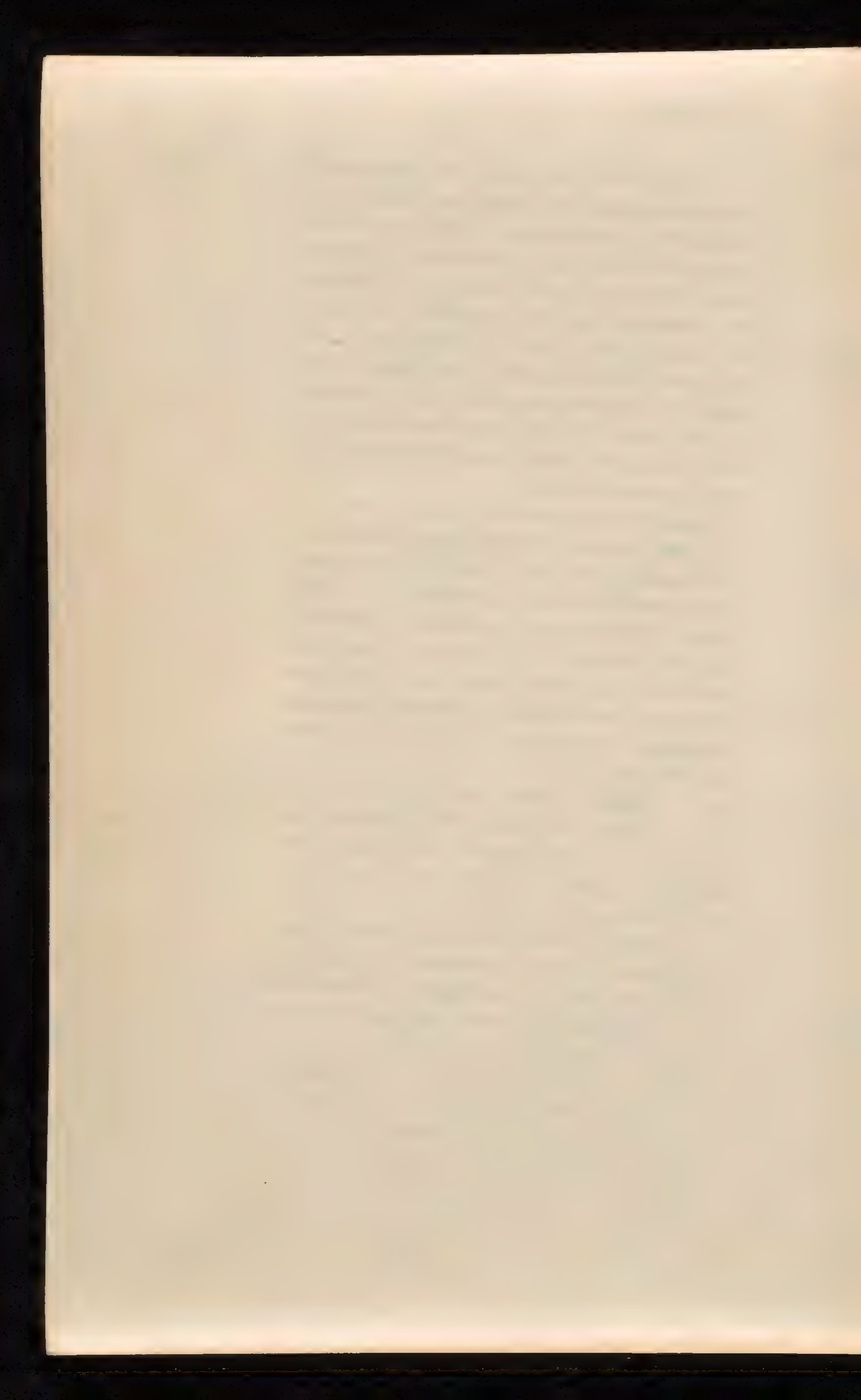
die Ereignisse liefen schneller als jede Kunstentfaltung. Was war daher natürlicher, als dass die Kunst in der Uebereilung, das Versäumte nachzuholen, das Heil allerorten suchte und zu finden glaubte und deshalb so viele Künstler das »Heureka« ausriefen und für die von ihnen vertretene Ansicht begeisterte Jünger suchten und fanden.

Das Durchpeitschen aller Stilrichtungen in den vergangenen Jahrzehnten war das Resultat der erwähnten Strömung.

Wer erinnert sich da nicht an die elektrisirende Wirkung, welche nach dem grossen politischen Ereignisse in Deutschland die Worte »altdeutscher Stil« hervorriefen?

Prüft man heute in ruhiger unbefangener Weise all die Stilfanfaren und Philippicas, mit denen seit 50 Jahren die Kunstanschauungen der Welt in die richtigen Bahnen gelenkt werden sollten, so kann man nur mit mitleidigem Lächeln die gewaltigen Irrthümer dieser Stilapostel constatiren.

Nachdem der erste Kunstdusel verflogen war, wurde das Geschaffene unmotivirt und unpassend befunden; man wurde sich darüber klar, dass alle sogenannten Stile einstens wohl die volle Berechtigung hatten, für unsere moderne Zeit aber ein anderer Ausdruck gesucht werden müsse. Hat uns auch Alle, weil das Geschaffene so schön an gute alte Vorbilder erinnerte, eine zeitweilige Befriedigung erfüllt, der künstlerische Katzenjammer konnte nicht ausbleiben, da die entstande-



nen »Kunstwerke« sich nur als Früchte archäologischer Studien entpuppten.

Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die moderne Kunst muss uns Moderne, unser Können, unser Thun und Lassen durch von uns geschaffene Formen repräsentiren.

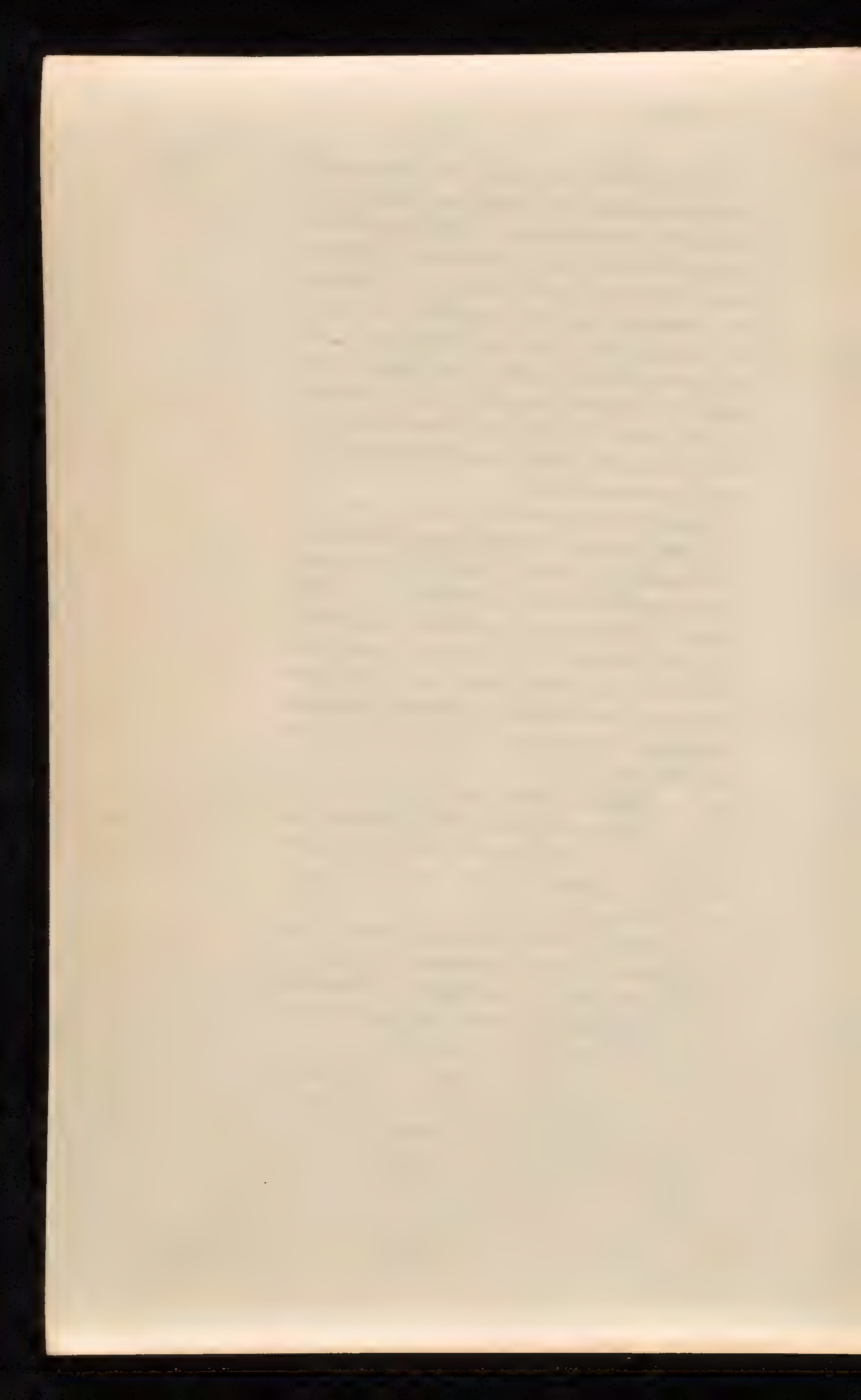
Ob Dürer, Michel Angelo, Rubens, Fischer v. Erlach u. s. f. ein Bauwerk, ein Bild, eine Allegorie, ein Porträt schufen, stets trägt das geschaffene Kunstwerk den ureigenen Stempel des Meisters und der Zeit, und nie ist es solchen Künstlern eingefallen, ihren Werken eine Stilunterlage zu geben oder die Ausdrucksweise vergangener Jahrhunderte zu copiren.

Nur zu oft findet man im Gegensatze zum hier Gesagten bei unseren heutigen Künstlern das Bestreben, möglichst genau das Alte wiederzugeben, ja selbst die in alten Schöpfungen bis heute zu Tage getretenen, von den Witterungseinflüssen verursachten Veränderungen zu imitiren.

Dies kann doch unmöglich die Aufgabe der modernen Kunst sein, und es zeigt sicher von Mangel jedes künstlerischen Gefühles, in der Nebeneinanderstellung solcher »Kunstformen« mit der modernen Welt nichts Störendes zu finden.

Einige Stilbilder sollen zur weiteren Illustration des Gesagten dienen:

Ein mit lebhaften Farben bemalter griechischer Tempel, der Hain mit bunten



Statuen geziert, ein schöner kurzgeschürzter Grieche mit brauner Haut, der heilige, farbig stimmende Oelbaum, der tiefblaue Himmel, die erhitzte zitternde Atmosphäre, die scharf abgegrenzten Schatten — das ist doch ein Bild, eine Symphonie.

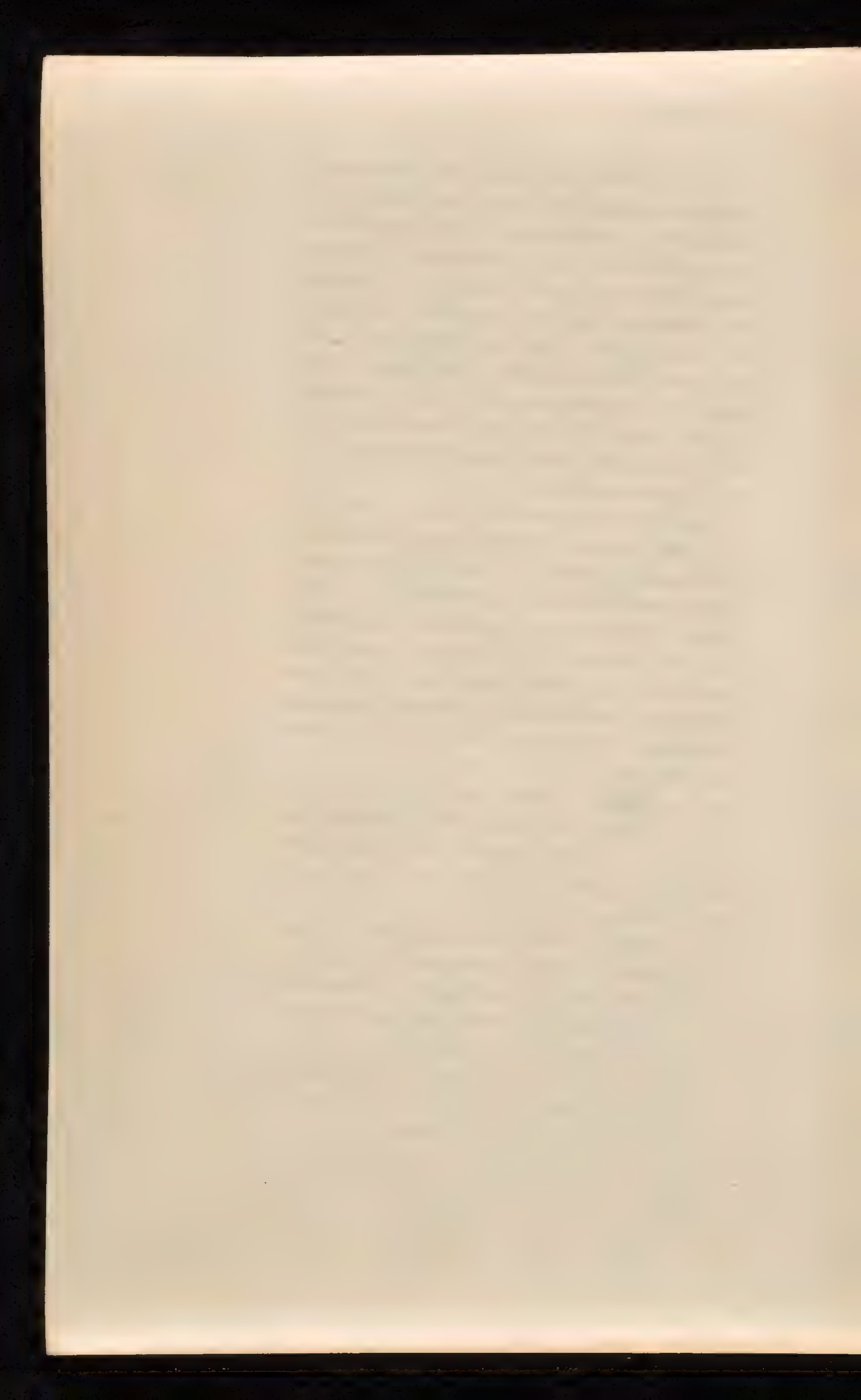
Eine gothische Kirche, kindlich frommer Kerzenschein durch bunte Fenster schimmernd, die zur Kirche wallende Menge in ihren mattbunten geschlitzten Wämsen und Kitteln, Weihrauch, das Geläute der Glocken, Orgelton, ein oft gar trüber Himmel — wieder ein Bild.

Die französischen Ludwige vom XIII bis XVI., ihre Hofdamen und Höflinge in ihren reichen und schweren Kleidern und Perücken, ihre Etikette, ihre reich verschnörkelten, schliesslich einfacher werdenden Säle, ihre Schäferspiele in den stilisirten Gärten, weitab vom tiefstehenden Volke — eine Reihe von Bildern.

Man versuche aus diesen Bildern auch nur den kleinsten Theil zu entfernen und durch einen anderen in einem fremden Stile zu ersetzen, wie ein Misston wird es im Accorde erklingen.

Soll nun bei uns das Bild zum harmonischen werden, so muss die Kunst und ihre Form sich dem, was absolut nicht zu ändern ist, der Menschheit und ihrer Erscheinung, ihren Bestrebungen anschmiegen.

Die erwähnten Stilbilder führen uns logisch zur Wahrnehmung des innigen, bisher ignorirten Zusammenhanges von Geschmack, Mode und Stil.



Selbst eine geringe Beobachtungsgabe muss in uns die Ueberzeugung wachrufen, dass die Aussenerscheinung, die Kleidung des Menschen in Form, Farbe und Ausstattung den jeweiligen Kunstanschauungen und Kunstschaffen völlig entspricht, ja absolut nicht anders gedacht werden kann.

Keine Epoche, kein Stil hat hievon eine Ausnahme gemacht. Recht anschaulich wird diese Thatsache durch ein Zusammenhalten von Costümbildern mit den gleichzeitigen Werken der Baukunst, oder noch besser durch die Betrachtung von Gemälden, welche Beides vereint zeigen (Carpaccio, Callot, Bosse, Lepautre, Codovietzki, Canaletto).

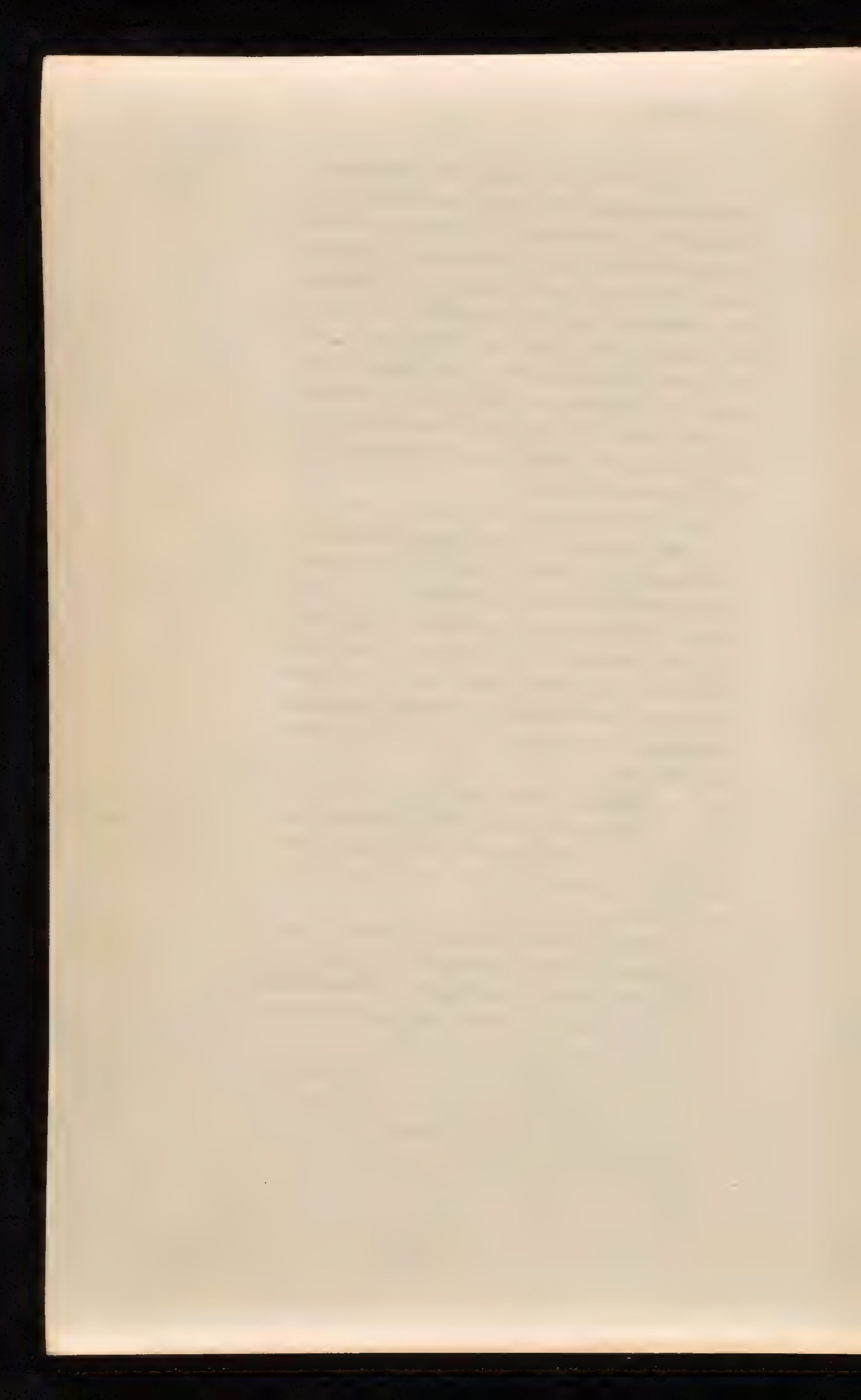
Ja die Sache lässt sich sowit verfolgen, dass sich uns schliesslich die Ueberzeugung aufdrängt, dass die grossen Meister vergangener Jahrhunderte daran scheiterten, wenn sie Gestalten in Trachten ihrer Vorfahren darstellen wollten. Ihre Anschauung, ihr Empfinden entsprach eben immer nur den Formen ihrer eigenen Epoche. Was Stift und Pinsel schaffte, war immer der ureigene Stil ihrer Zeit.

Wie so ganz anders heute!

Ein Sammelsurium von Stilen, Alles wird copirt, sogar patinirt; und das soll mit unserer Aussenerscheinung stimmen?

Es ist nicht nöthig Künstler zu sein, um diese Frage mit einem kräftigen »Nein« zu beantworten.

Wo steckt nun der Fehler? Woher diese Disharmonie in Mode und Stil?



Die moderne Menschheit hat sicher nicht an Geschmack verloren, sie bemerkt heute mehr denn je selbst den kleinsten Modefehler und gewiss ist dies heute schwieriger als ehedem.

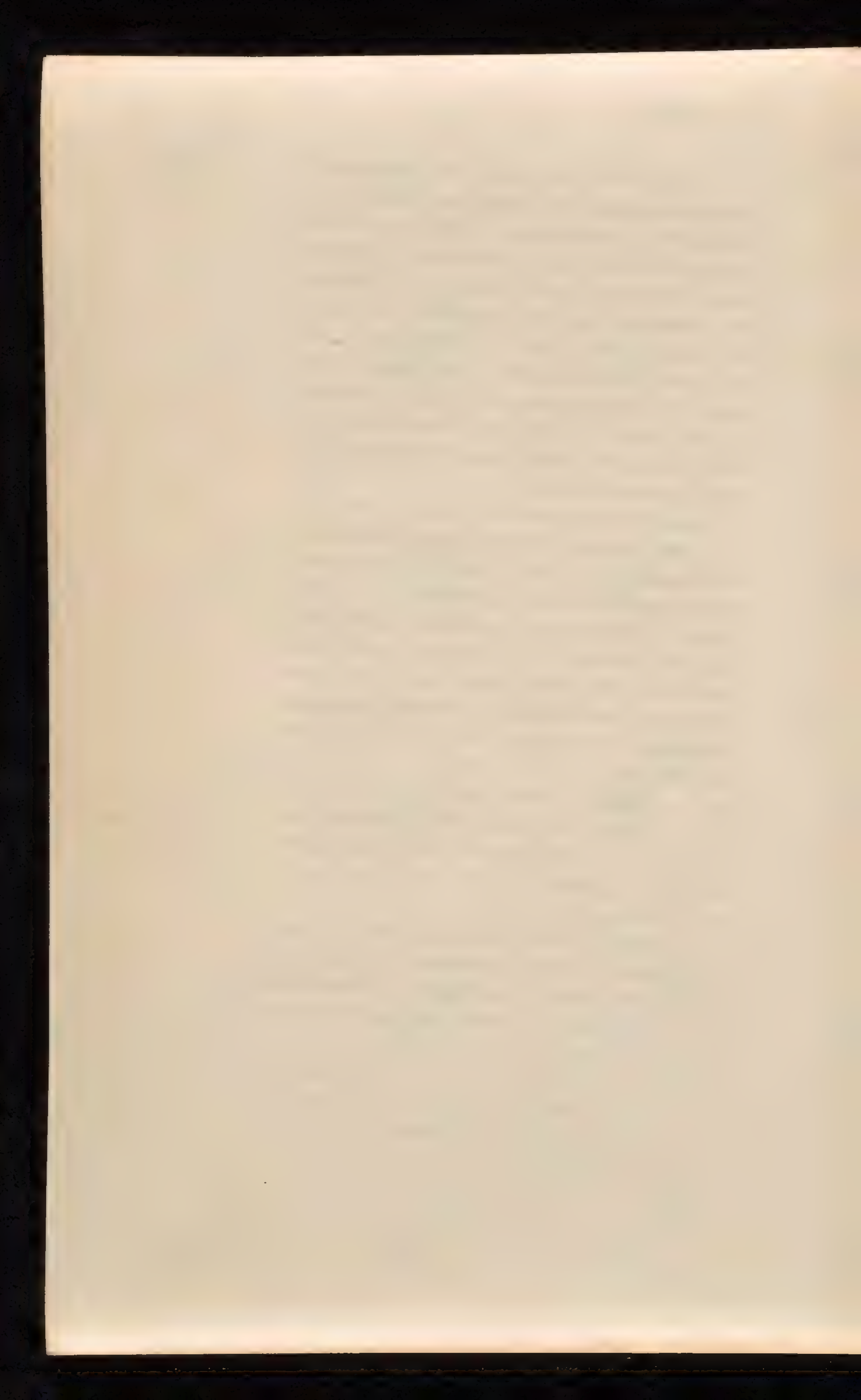
Unsere Kleidung, unsere Mode wird von der Allgemeinheit dictirt und richtig befunden und schliesst in dieser Beziehung selbst jeden Hinweis auf einen Fehler aus. Darin ist die Disharmonie also nicht zu suchen, somit muss sie naturgemäss in den Werken der heutigen Kunst liegen. Und so ist es auch.

Dinge, welche modernen Anschauungen entsprossen (selbstredend kann immer nur von solchen, welche auch zur Kunstform geworden sind, die Rede sein) stimmen vollkommen zu unserer Erscheinung, Copirtes und Imitirtes nie.

Ein Mann im modernen Reiseanzuge wird beispielsweise sehr gut zur Bahnhofhalle, zum Schlafwagen, zu all unseren Vehikeln stimmen, was würden wir aber für Augen machen, wenn wir beispielsweise eine Gestalt in der Kleidung der Epoche Ludwig XV. derartige Dinge benützen sehen würden.

Dieses erstaunliche Feingefühl der Allgemeinheit in Bezug auf die Mode einerseits, und andererseits diese Gleichgiltigkeit, ja Stumpfsinn betreffs künstlerischer Werke findet seinen Grund im Folgenden:

Vorerst ist die Mode das Näherliegende, Leichtfassliche, leichter zu Beeinflussende, das Vorbereitende des Stils,



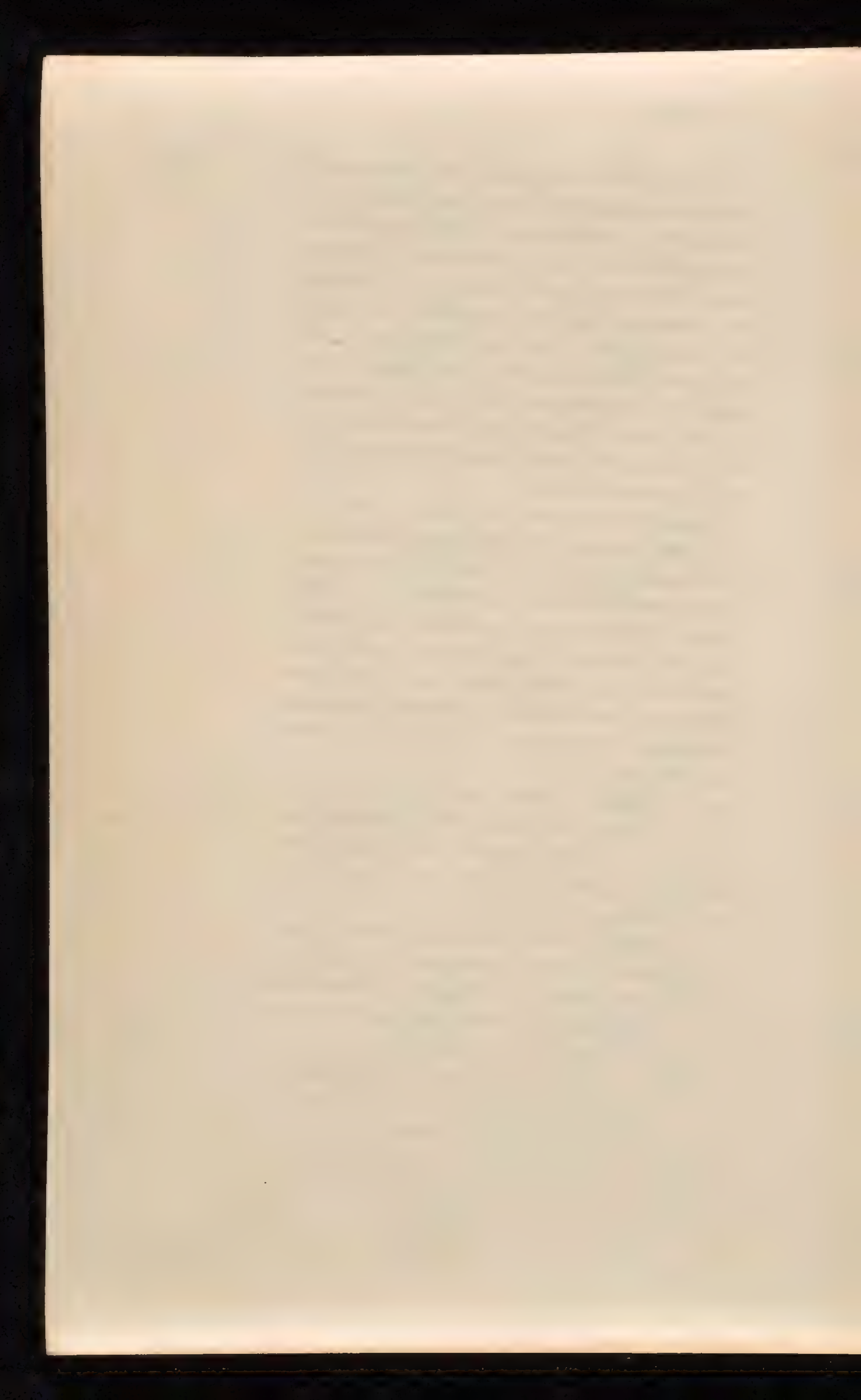
während der Stil selbst den erstarrten, schwerer zu beeinflussenden und geläuterten Geschmack repräsentirt, dessen Beurtheilung schon Vertiefung erheischt.

Gewiss liegt aber, wie schon erwähnt, der triftigste Grund, warum die Massen für den grössten Theil der Werke der Kunst in so hohem Grade unempfindlich bleiben darin, dass die Sprache der Kunst unverständlich und das Gebotene kein Werk unserer Zeit ist.

Im Suchen und Tasten nach dem Richtigen hat unsere Zeit, weit entfernt, uns und unsere Anschauungen zum Ausdruck zu bringen, im Nachäffen statt im natürlichen Fortbilden das Heil gesucht.

Statt die uns gewordenen Ueberlieferungen weiterzubilden, hat es den Künstlern gefallen, mit Lupe und Lanzette Todte zu seciren, statt den Lebenden an den Puls zu greifen und ihre Schmerzen zu lindern.

Die Wahrnehmung, dass manche architektonische Aufgabe, z. B. der Kirchenbau, heute die gleiche zu sein scheint wie vor Jahrhunderten, während andere Aufgaben neuesten Datums sind, hat grosse Irrthümer gezeitigt. So kommt es, dass Laien und leider auch viele Architekten der Anschauung sind, dass ein Parlament wohl griechisch, ein Telegraphenamt oder eine Telephoncentrale aber nicht gothisch gebaut werden können, während sie eine Kirche direct in letzterem Stile verlangen. Sie vergessen Alle hiebei nur Eines, nämlich dass die Menschen, welche diese Gebäude frequentiren, alle gleich modern sind, und es weder Sitte



ist, mit nackten Beinen im antiken Triumphwagen am Parlamente vorzufahren, noch mit geschlitzem Wamse sich der Kirche oder einem Rathhause zu nähern.

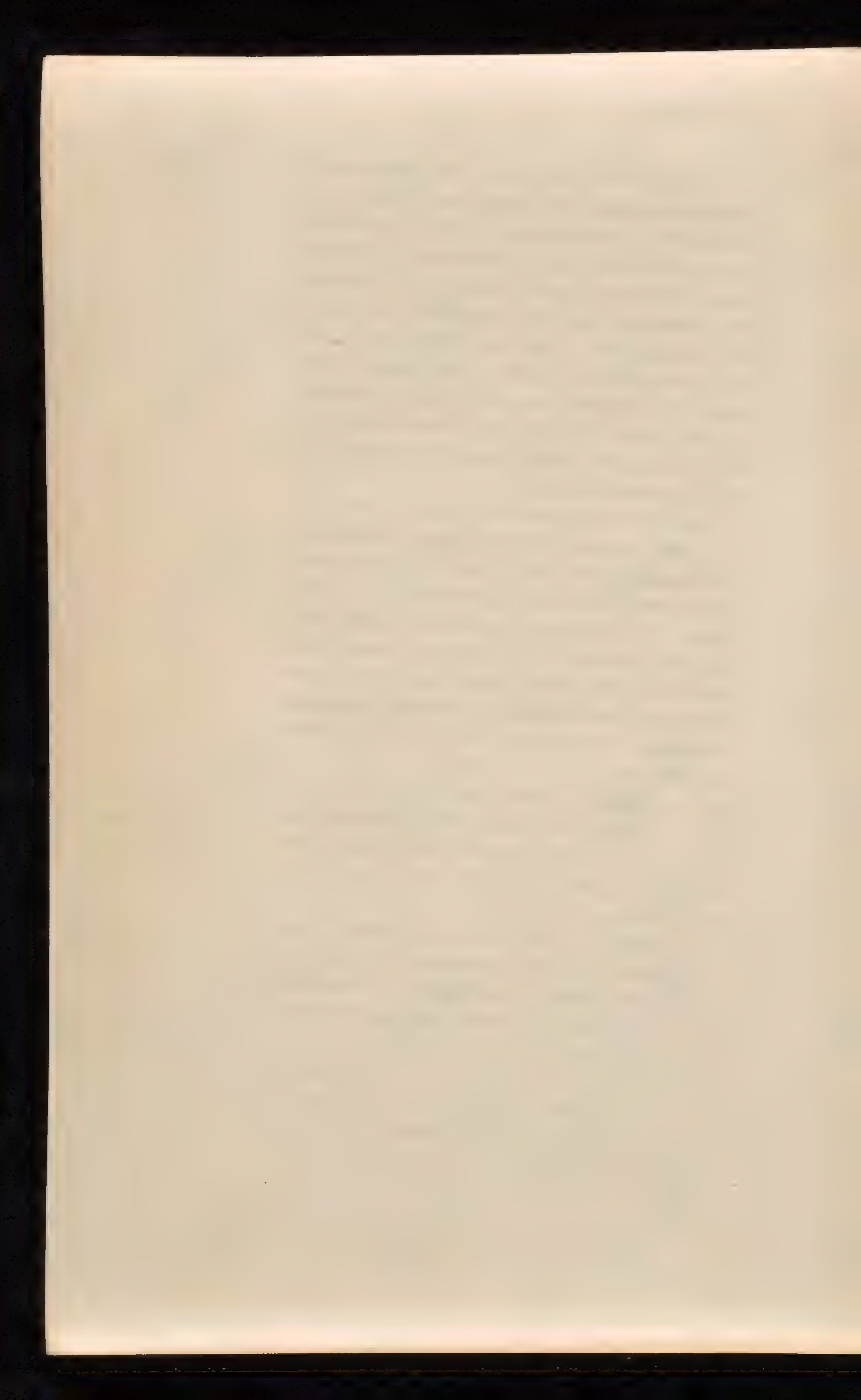
Alle Fehler, welche diesbezüglich gemacht wurden und werden, fallen lediglich den Künstlern zur Last. Als entschuldigend hiefür kann nur die früher angeführte Hast, das Suchen nach dem Richtigen, in die Wagschale fallen.

Das Streben nach »malerischer Wirkung«, nach Uebereinstimmung mit Vorhandenem, hat ähnliche sonderbare Blüthen getrieben.

Bei einer der jüngsten Concurrenzen für ein Rathhaus haben sich die Baukünstler und auch die fach- und nichtfachmännischen Preisrichter redlich bemüht, das zu errichtende Bauwerk mit der alten »malerischen« Umgebung in Einklang zu bringen, sie sind sozusagen vom System der Theaterdecoration ausgegangen, haben aber nicht bedacht, dass der Neubau des Rathhauses den Umbau aller umgebenden Häuser zur Folge gehabt hätte, so dass schliesslich ein »altes« Rathhaus von modernen Häusern umgeben resultirt hätte.

Bei einer anderen Concurrenz, auch für ein Rathhaus, waren von 53 Entwürfen, nicht weniger als 52 gothisch oder altdeutsch durchgebildet.

Schreiber dieser Zeilen hat aber gefunden, dass die dortigen massgebenden Factoren nichts weniger als gothische oder altdeutsche Männer, sondern stramme, selbstbewusste, moderne Deutsche waren,



und auch für diese ihre Eigenschaften die künstlerische Ausdrucksweise bei der Gestaltung des Rathhauses erstrebten.

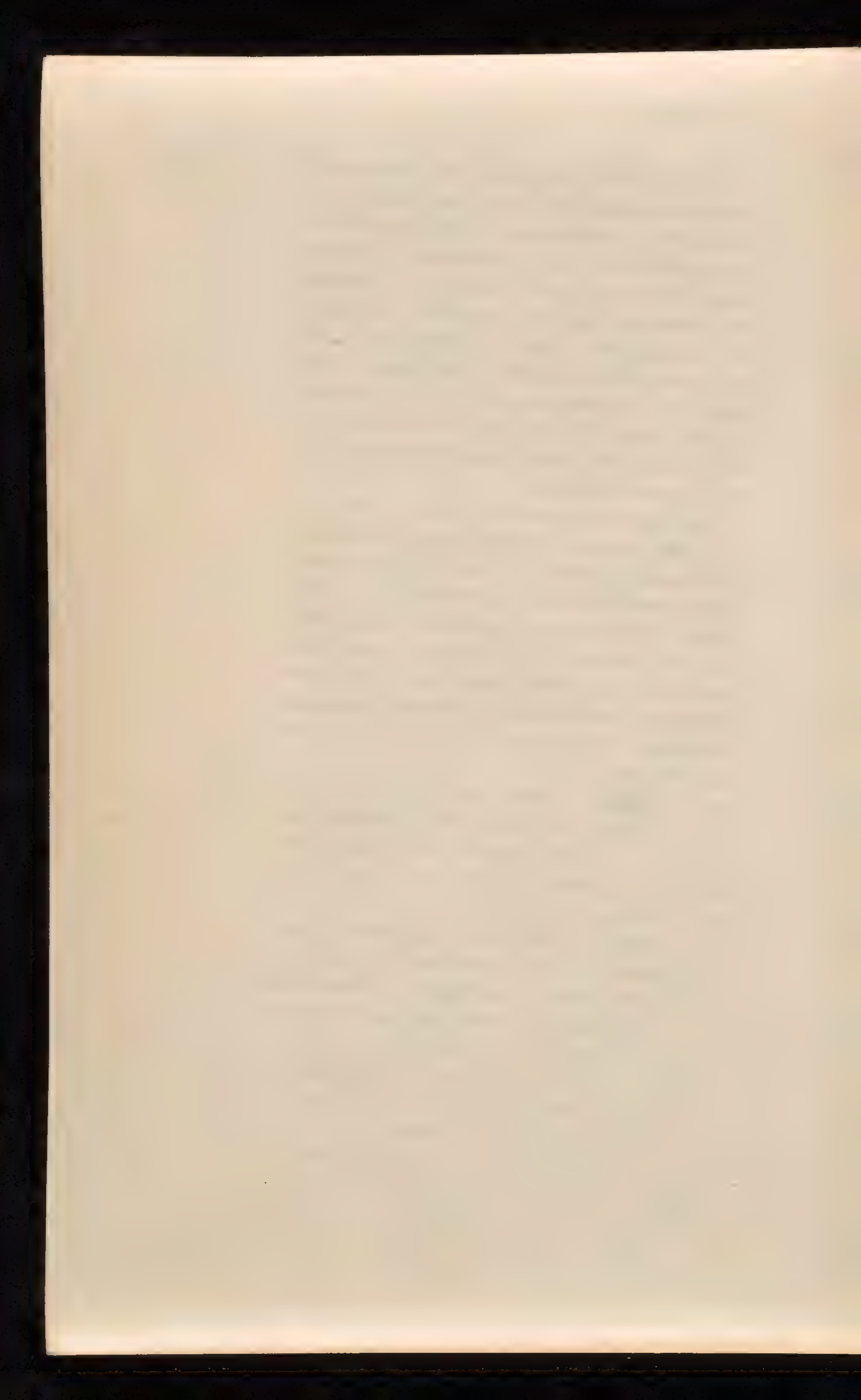
Künstlerische Bestrebungen, welche trachten, Neues an Bestehendes anzuschmiegen, ohne auf andere Verhältnisse Rücksicht zu nehmen, müssen, abgesehen von einer gewissen Geistesarmuth und Mangel von Selbstbewusstsein, die sie bergen, daher immer den Eindruck machen, als ob Jemand im Costüme eines vergangenen Jahrhunderts einen modernen Ball besuchen würde.

Dies kann also unmöglich der Weg sein, den die moderne Baukunst wandeln muss, würde ihr doch alle schöpferische Kraft abzusprechen sein.

Alle modernen Formen müssen dem neuen Material, den neuen Anforderungen unserer Zeit entsprechen, wenn sie zur modernen Menschheit passen sollen, sie müssen unser eigenes besseres, demokratisches, selbstbewusstes, ideales Wesen veranschaulichen und den kolossalen technischen und wissenschaftlichen Erfolgen, sowie dem durchgehenden praktischen Zuge der Menschheit Rechnung tragen — das ist doch selbstverständlich!

Welche gigantische Arbeit ist dadurch der modernen Kunst vorbehalten, und mit welchem Feuereifer müssen wir Künstler zugreifen, um der Welt zu zeigen, dass wir der gestellten Aufgabe gewachsen sind!

Ganz wie von selbst wird, wenn wir den richtigen Weg einschlagen, das der Menschheit angeborene Erkennen seines



Schönheitsideales zu lauterem Ausdrucke kommen, die architektonische Sprache verständlich werden und der uns repräsentirende Stil geschaffen sein.

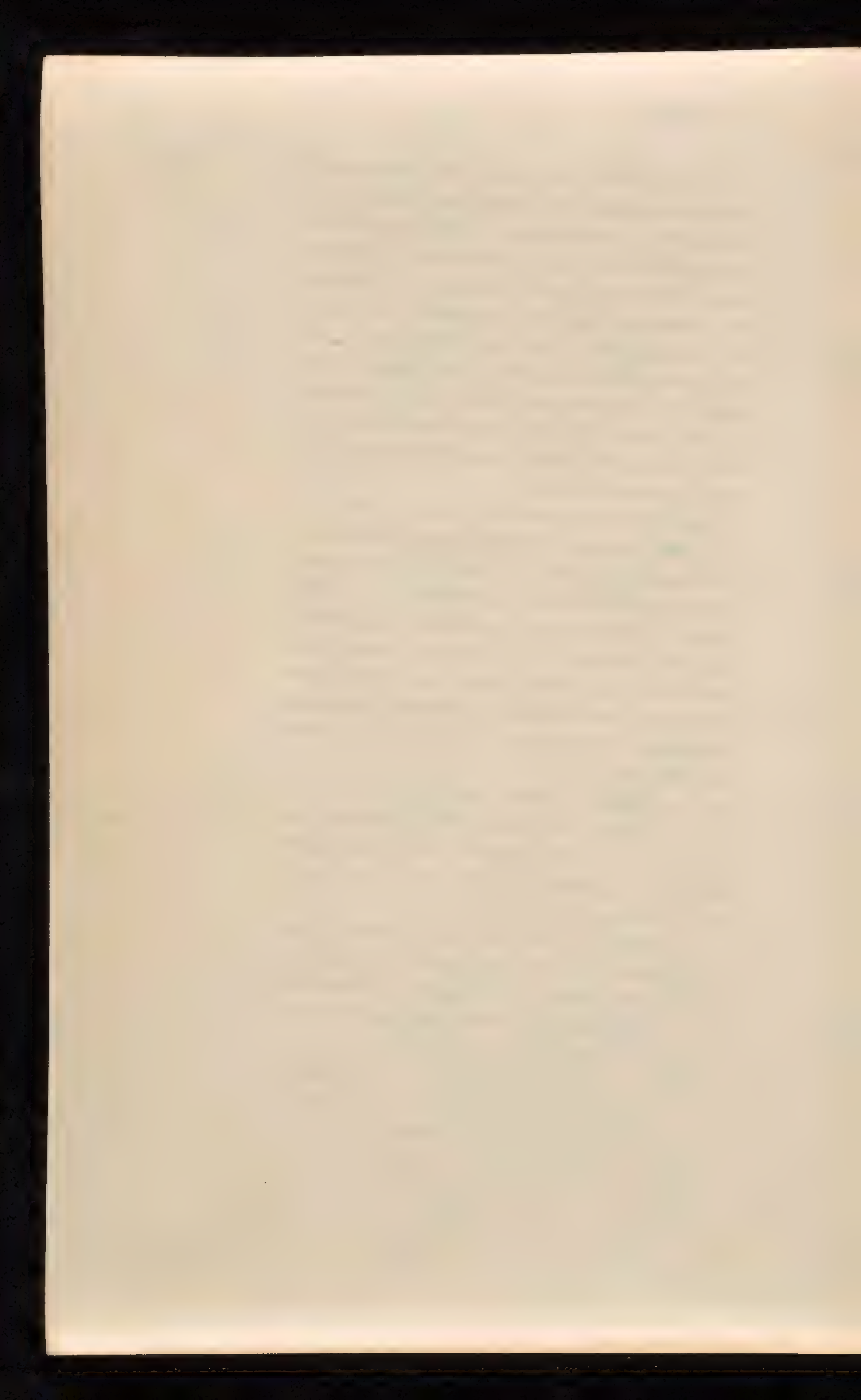
Ja noch mehr!

Wir befinden uns mitten in dieser Bewegung. Dieses häufige Abweichen vom breiten Wege der Nachahmung und Gewöhnlichkeit, dieses ideale Streben nach Wahrheit in der Kunst, mit gigantischer Kraft dringt es durch, Alles vor sich, den bestimmten Siegeslauf Hemmende niederwerfend.

Wie immer wird die Kunst die Kraft haben der Menschheit ihr eigenes ideales Spiegelbild vor Augen zu halten.

So gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance der Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen, stehen uns doch, nicht wie den früheren Fortbildnern, nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern, durch unsere socialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung.

Dieser werdende, uns und unsere Zeit repräsentirende Stil, auf angedeuteter Basis aufgebaut, bedarf, wie alle vorangegangenen, zu seiner Entfaltung der Zeit. Unser schnell lebendes Jahrhundert hat aber



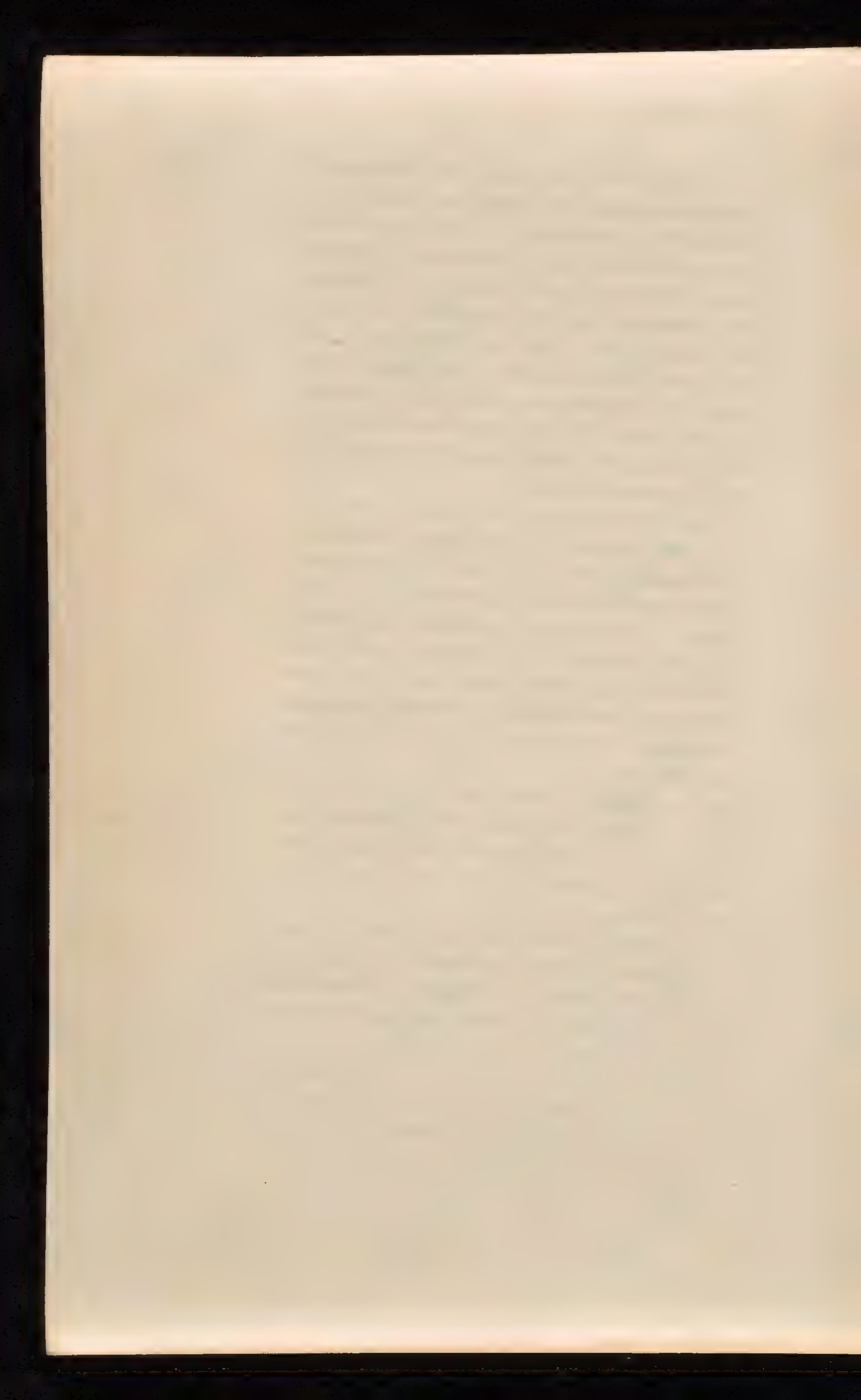
auch hier das Bestreben, dieses Ziel rascher zu erreichen als es bisher der Fall war; und darum wird die Welt bald und selbst überrascht dort anlangen.

Solche Anschauungen bedingen, dass von der Wahl eines Stiles als Unterlage einer modernen baukünstlerischen Schöpfung nie die Rede sein kann, sondern dass der Architekt trachten muss, Neuformen zu bilden oder jene Formen, welche sich am leichtesten unseren modernen Constructionen und Bedürfnissen fügen, also schon so der Wahrheit am besten entsprechen, fortzubilden.

Der Architekt möge daher in die volle Schatzkammer der Ueberlieferung greifen, das Gewählte aber nicht copiren, sondern durch Neugestaltung seinen Zwecken anpassen.

Dass dieses Fortbilden, wie schon erwähnt, nur successive geschehen kann, dass es hiezu der Anregung und Mithilfe der Mitwelt bedarf, ist wohl selbstredend.

Prüft man aber unbefangenen Auges, wie sichs allerorten regt, wie die Künstler sich mühen, neue Schönheitsideale zu bilden, und überblickt man das heute schon Gewordene, so wird man überzeugt werden müssen, dass z w i s c h e n der Moderne und der Renaissance heute schon eine grössere Kluft liegt, als zwischen der Renaissance und der Antike.



# DIE COMPOSITION.

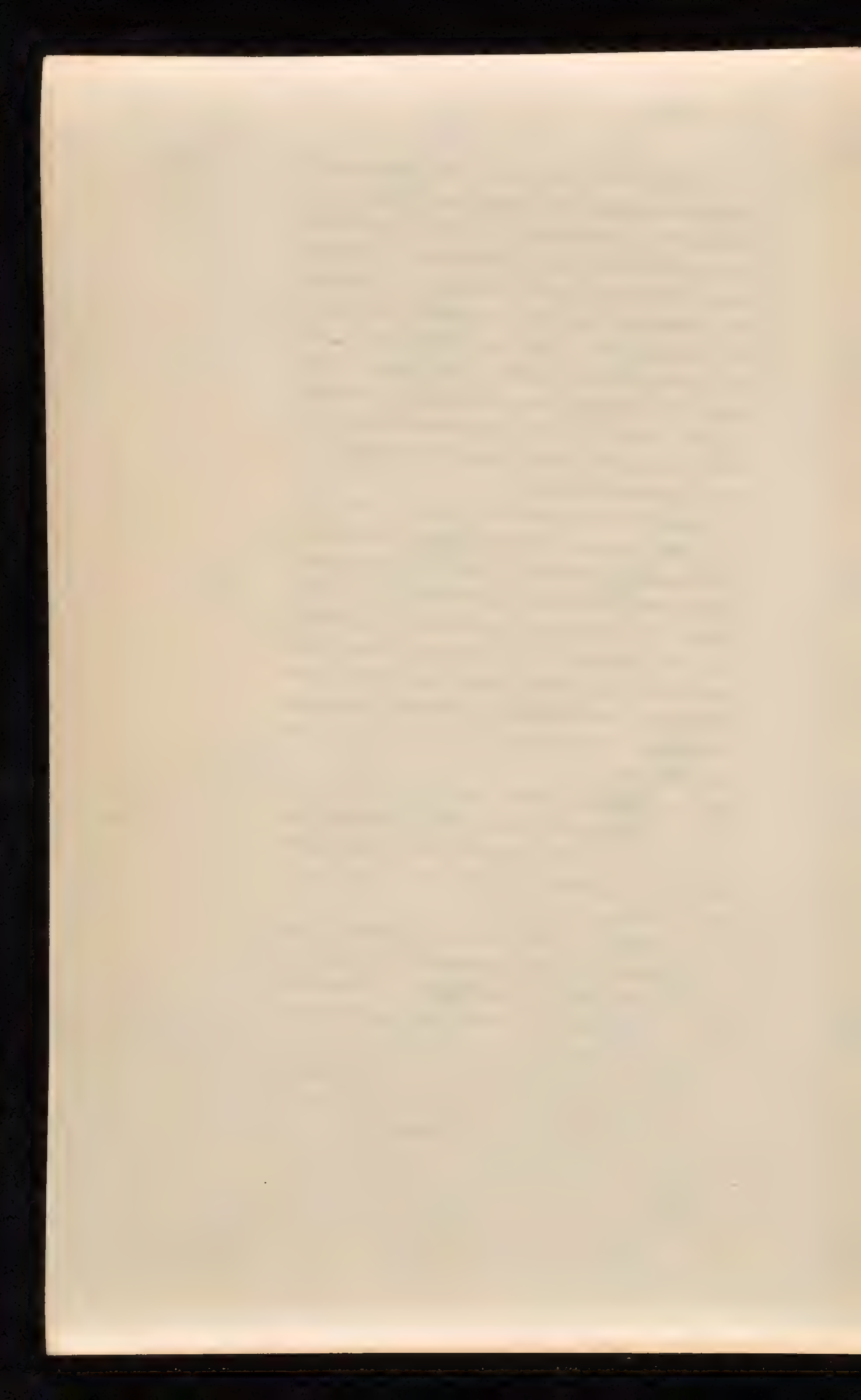
Die Kunst ist, wie schon das Wort andeutet, ein Können, sie ist eine Fähigkeit, welche, von wenigen Auserwählten zur Vollendung erhoben, der Schönheit sinnlichen Ausdruck verleiht.

Wird dieser Ausdruck durch das Auge wahrgenommen, so entspricht diese Fähigkeit dem Begriffe »bildende Kunst«.

Von den bildenden Künsten haben Malerei und Bildnerei ihre Vorbilder stets in der Natur, während die Baukunst die menschliche Schaffenskraft direct zur Basis hat und es versteht, das Verarbeitete als völlig Neugeschaffenes zu bieten.

Der Urkeim dieser Neuschöpfung hat seinen fruchttreibenden Boden im Menschenleben; diesem entspriesst die Aufgabe, welche die Kunst durch die Künstler zu lösen hat.

Diese Aufgabe, die Bedürfnisse der Menschheit richtig zu erkennen, ist die erste Grundbedingung des erfolgreichen Schaffens des Architekten.



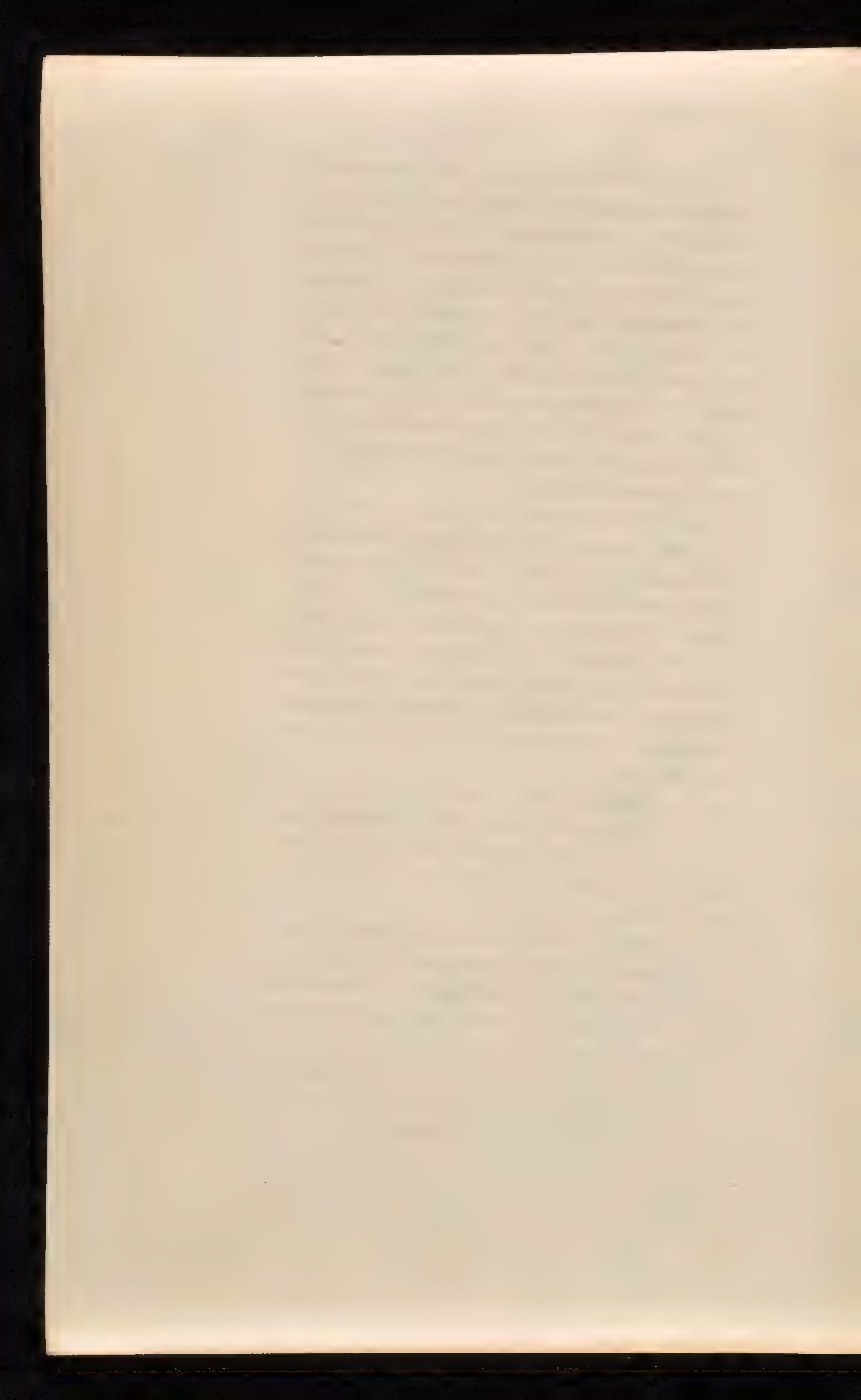
Der Beginn alles baukünstlerischen Schaffens ist die Composition.

Ein Recept für eine baukünstlerische Composition gibt es bekanntlich nicht; in Erwägung des bisher Gesagten mag jedoch Nachstehendes als Ausgangspunkt einer Composition gelten.

Ein guter, grosser Gedanke ist noch, bevor der Stift in Thätigkeit tritt, zu fassen und reiflich zu erwägen. Ob sich derselbe blitzartig zeigt oder langsam klärt, ob er des Durchdenkens und des Ausfeilens im Geiste werth ist, ob er bei der ersten Fixirung als Treffer oder Niete erscheint, ob er wieder und immer wieder neu gefasst werden muss, ist gleichviel. So viel aber ist sicher, dass ein glücklicher Grundgedanke und seine reife geistige Durchbildung heutzutage schwer ins Gewicht fallen und weit mehr zur Werthschätzung eines Werkes beitragen als die üppigsten Blüthen, welche das natürliche unbewusste Können des Künstlers erspriessen lässt.

Das praktische Element, mit welchem die Menschheit heute durchtränkt ist, lässt sich eben nicht aus der Welt schaffen, und jeder Künstler wird sich endlich zu dem Satze bequemen müssen: »Etwas Unpraktisches kann nie schön sein.«

In weiterer Folge ist es als wichtig zu bezeichnen, nach dem Erfassen des Grundgedankens die verlangten, dem Bauprogramme entsprechenden Bedürfnisse einfach und klar aneinander zu reihen und dieserart das Gerippe des Werkes herzu-



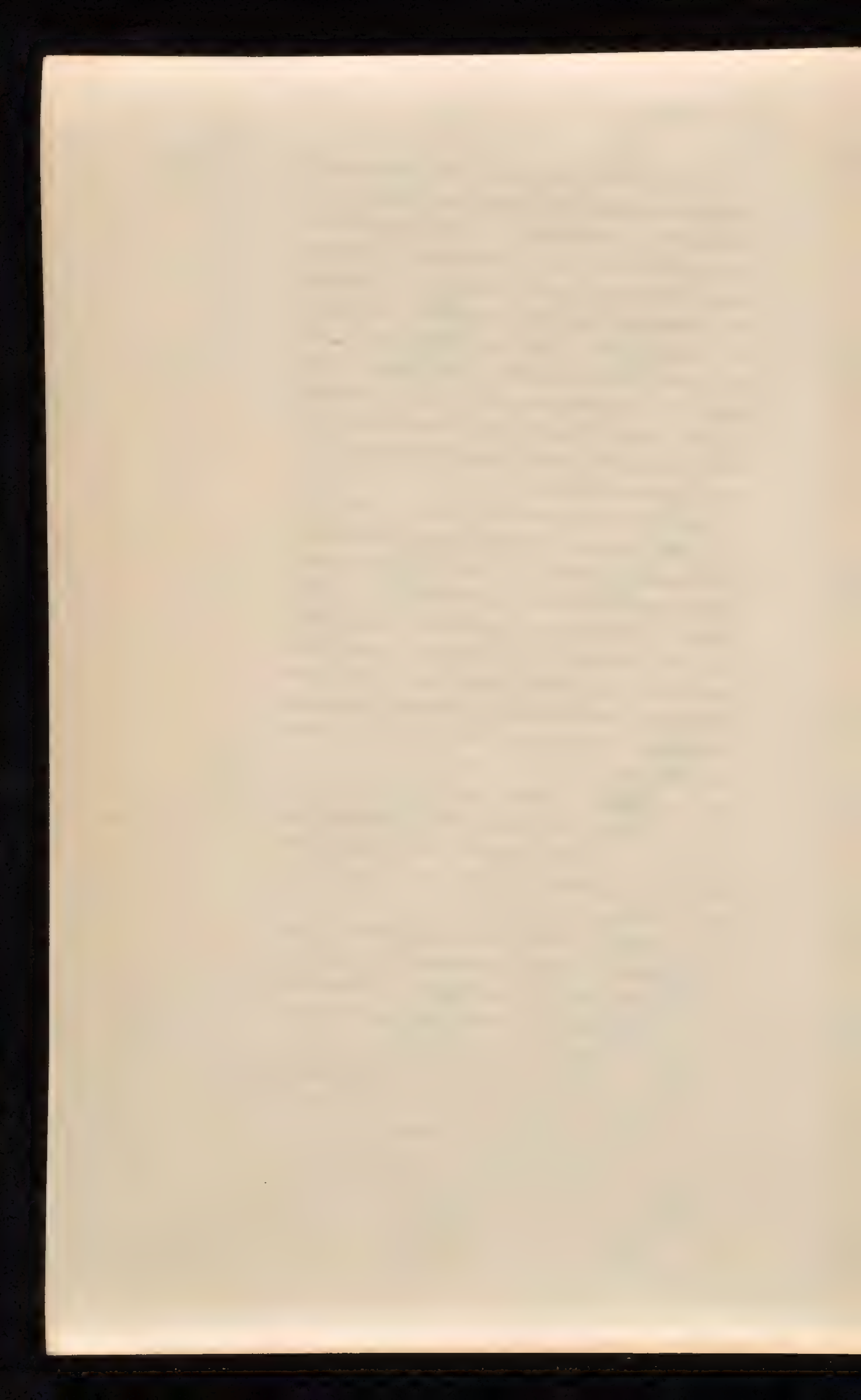
stellen. Dieser Aneinanderreihung muss sich die Durchbildung des Grundrisses, da es sich ja in erster Linie um ein Bauwerk handeln wird, anschliessen, und zwar mit dem Zwecke, durch Verschiebung der Räume und Raumformen auf empirischem Wege eine möglichst klare, axeale und einfache Lösung zu schaffen, bis ein sogenannter akademischer Grundriss, eine Bautype, entsteht.

Die einfache geschlossene Grundrissdisposition wird immer vom Erfolge begleitet sein, die künftige leichte Orientirung im Bauwerke und die stets erwünschte verbilligte Bauherstellung zur Folge haben. Dass mit diesem Vorgange die Aussengestaltung des Werkes gleichen Schritt halten muss, ist selbstverständlich.

Empfiehlt sich ein derartiges Schaffen bei jedem baukünstlerischen Werden, so wird es bei Concurrenzen geradezu zur Bedingung, wenn ein Erfolg erhofft werden soll.

Als grober Fehler wird es immer zu bezeichnen sein, einem favorisirten Aussenmotive die verlangte Innenstructur anzupassen oder gar diesbezüglich Opfer zu bringen. Die Lüge ist dann unvermeidlich, und widrig wie diese wirkt die daraus resultirende Form.

Ein Miethhaus, welches mit unmotivirten Risaliten, Thürmen und Kuppeln prunkt oder unter der Maske des Palastes stolzirt, sogenannte stilvolle Möbel, auf welchen man unbequem sitzt etc., wirken alle gleich albern, es sind eben künstlerische Lügen.

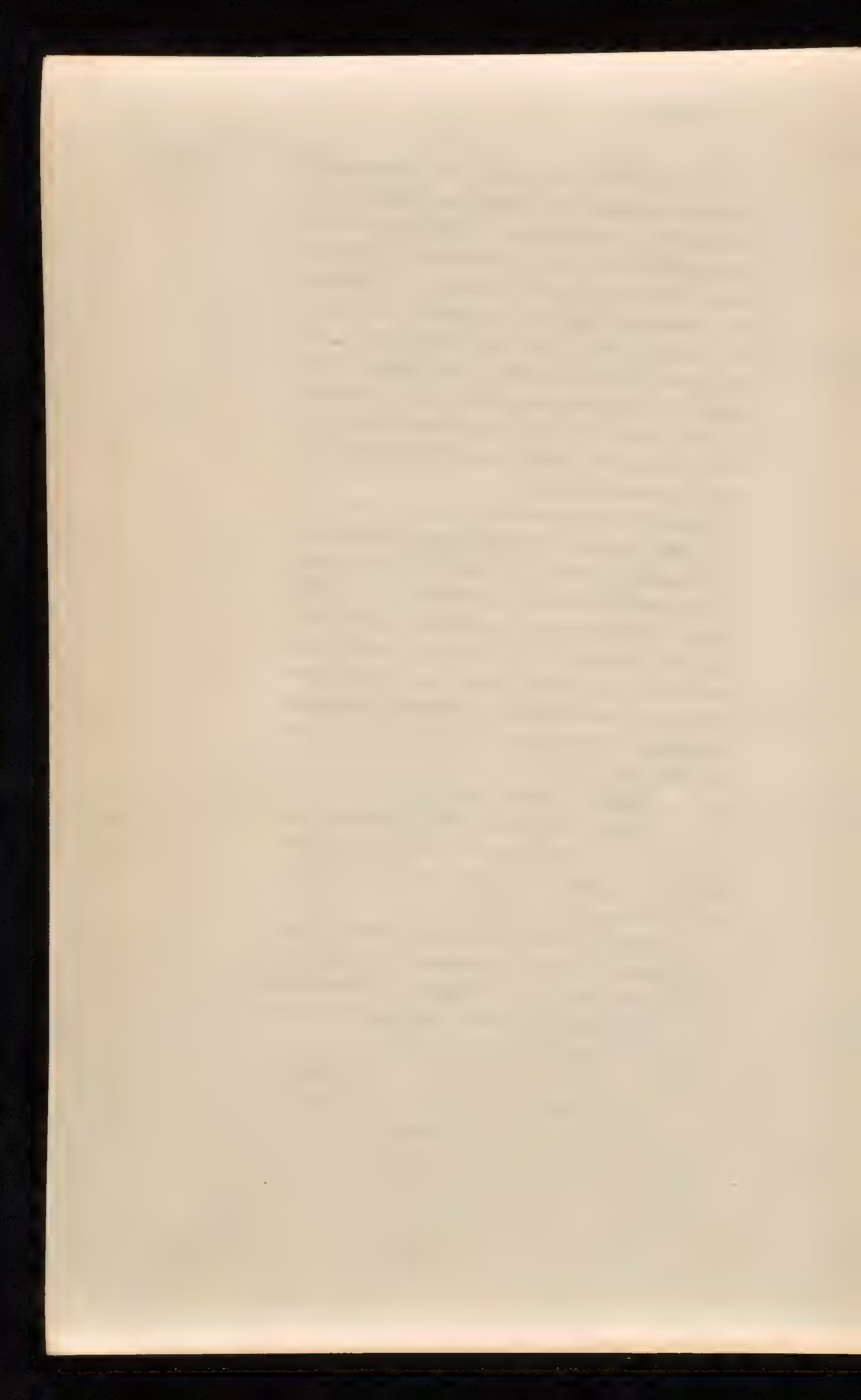


Wesentlich wird jede Composition durch das zur Ausführung bestimmte Materiale und durch die zur Verwendung kommende Technik beeinflusst. Später soll dies des Eingehenden erörtert werden, hier sei nur erwähnt, dass sich die Composition stets dem Materiale und der Technik zu fügen hat, und nicht umgekehrt. Die Composition muss also schon ganz deutlich das Ausführungsmateriale und die angewandte Technik erkennen lassen. Dies gilt, ob es sich um die Darstellung eines Monumentalbaues oder um den Entwurf des kleinsten Schmuckgegenstandes handelt.

Die Composition hat sich aber noch vielen anderen Dingen ersichtlich anzuschliessen. Die wichtigsten darunter sind: die zur Verfügung stehenden pecuniären Mittel, die geographische Lage, die Berücksichtigung der Weltgegenden, die voraussichtliche Dauer der Benützbarkeit, die Forderung des ästhetischen Einfügens in die Umgebung, eine der Innenstructur völlig entsprechende Aussenerscheinung etc.

Wie immer, also auch hier, muss das Streben nach Wahrheit der Leitstern des Baukünstlers sein; dann werden Charakteristik und Symbolik des Werkes wie von selbst entstehen: der Kirche die Heiligkeit, dem Gebäude für Staatsverwaltung Ernst und Würde, dem Vergnügungsetablissement die Heiterkeit u. s. f. gewahrt bleiben!

Nur zu oft muss sich die Composition auf das entstehende Gesammtbild ausdehnen und ist dann dem Architekten die

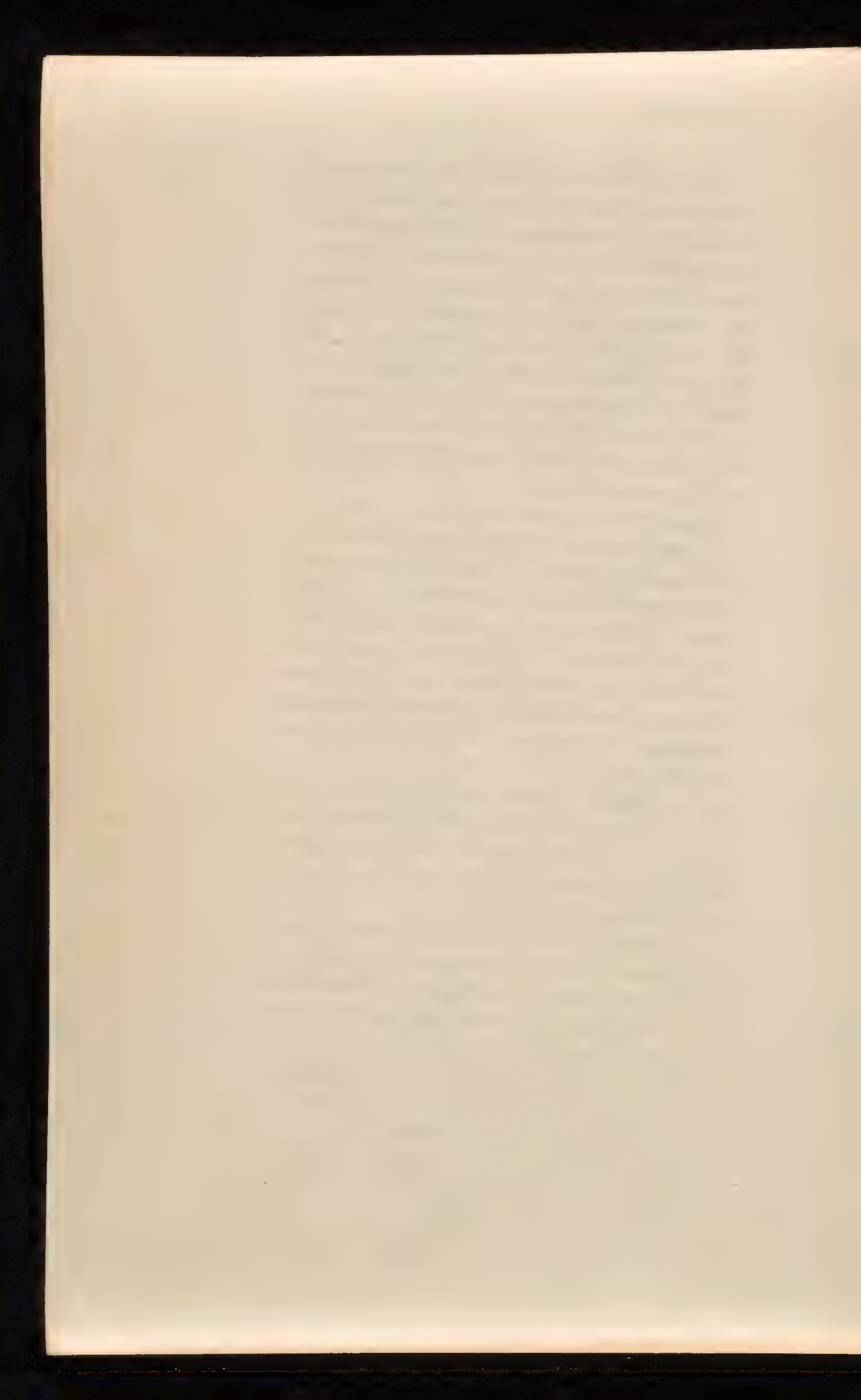


gewiss erwünschte Gelegenheit geboten, mit seinem Können jene Dinge zu beeinflussen und festzustellen, welche mit Steigerung der Effecte, Schauvorbereitung, Schaffung der Augruhepunkte etc. zu bezeichnen sind.

Unsere moderne Epoche ist für grosse Effecte, welche in den Forderungen der bisher unerreichten Ansammlung von Menschen in Grossstädten ihre Ursache haben, recht empfänglich und motivirt dies einen gewissen grossen Zug, der oft das modern Geschaffene durchzieht. Mit grosser Befriedigung mag daher hier constatirt werden, dass unsere modernste Kunst in Anordnung von Gesammtanlagen, Plätzen und Strassen, in Dispositionen von Monumenten, Herstellung von Avenüen etc., ganz abgesehen von den grossen baulichen Schöpfungen, welche der ungeheuere Fortschritt der Ingenieurwissenschaften ermöglichte, Dinge geschaffen hat, denen weder die Renaissance noch die Antike Aehnliches an die Seite zu stellen kaum vermag.

Es ist hier am Platze, den modern schaffenden Architekten ein kräftiges ermunterndes »Vorwärts« zuzurufen und vor allzu grosser und inniger Anbetung des Alten zu warnen, damit ein, wenn auch bescheidenes, Selbstbewusstsein wieder ihr Eigen werde, ohne welches eine grosse That überhaupt nicht entstehen kann.

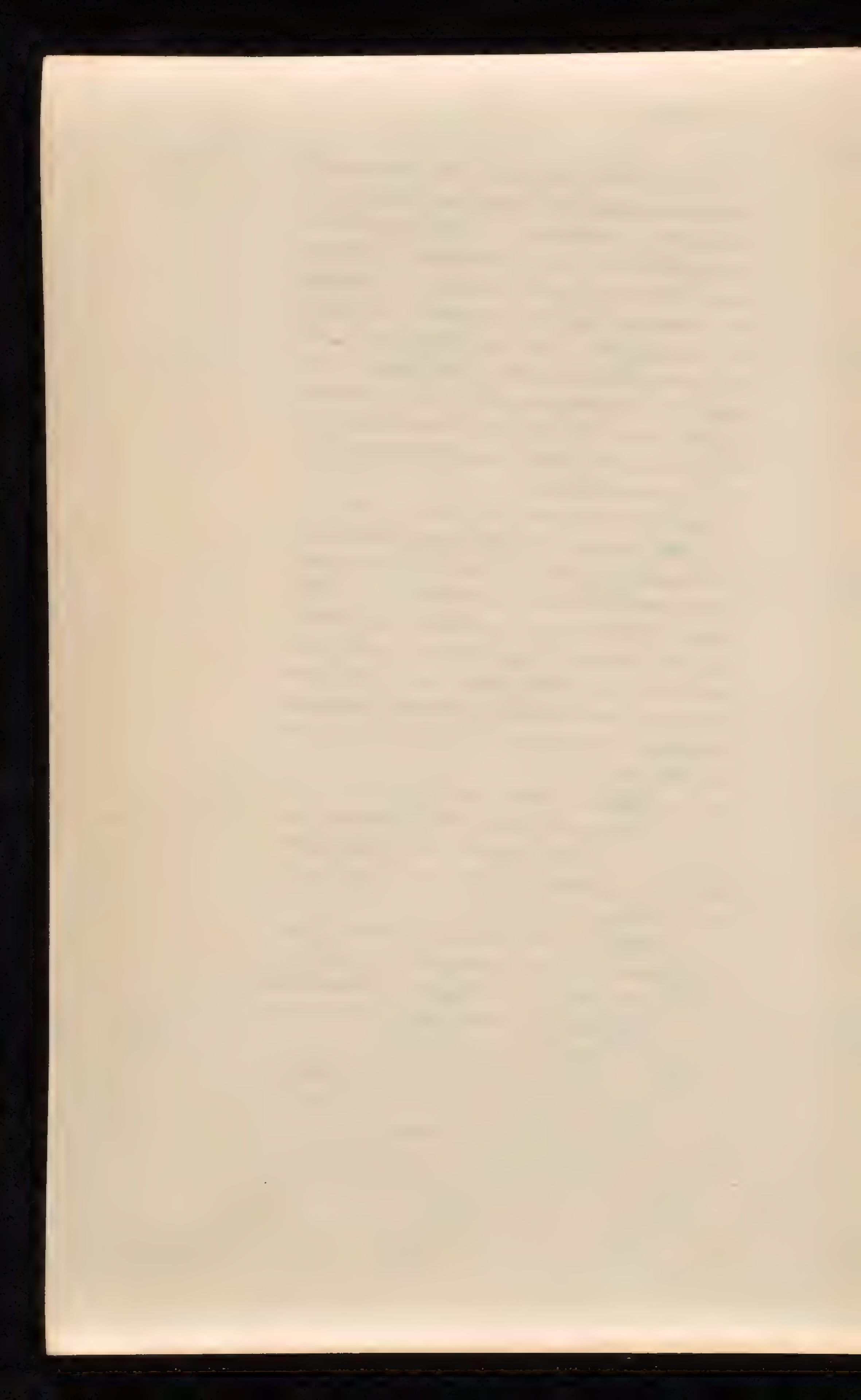
Zur Composition gehört auch, man könnte sagen, die Strategie der Baukunst. Es soll darunter das richtige Zusammenwirken



mit den Schwesterkünsten Sculptur und Malerei verstanden sein. Nie darf der Architekt, in solchem Falle, den Commandostab aus der Hand legen. Mag es sich um äussere oder innere Ausschmückung seiner Werke handeln, oder haben Monumente seine Gartenanlagen, Strassen und Plätze zu zieren, dem Architekten allein muss es vorbehalten bleiben, die Führerrolle ganz inne zu haben, da sich Alles dem vom Architekten gefassten Grundgedanken zu unterordnen hat.

Recht fühlbar werden diesbezügliche Fehler in allen Monumentenfragen und sind solche fast beständig auf der Tagesordnung. Jedes Monument ist ein integrirender Bestandtheil des Platzes, auf welchem es zu stehen bestimmt ist, da der Platz schon bestehen muss, ehe das Monument für denselben zu componiren ist; also nie der Platz wegen des Monumentes, sondern stets das Monument für den Platz geschaffen wird.

Alle diesbezüglichen Fehler fallen immer den ausführenden Künstlern zur Last und haben gewöhnlich darin ihren Grund, dass entweder das Werk schon vor der Platzbestimmung vollendet war, oder dass die Künstler der leider nur zu verbreiteten Ansicht huldigen, dass ihr Werk für sich, intim betrachtet werden müsse, also einen persönlichen Altar beanspruche, statt sich den Anforderungen der Platzgrösse, der Höhe des Raumabschlusses, der Silhouettirung, dem Hintergrunde etc. einfach zu fügen. Dass aber über solche Dinge der



Architekt im Allgemeinen richtiger urtheilen wird als Bildhauer und Maler, auch das muss ausgesprochen werden.

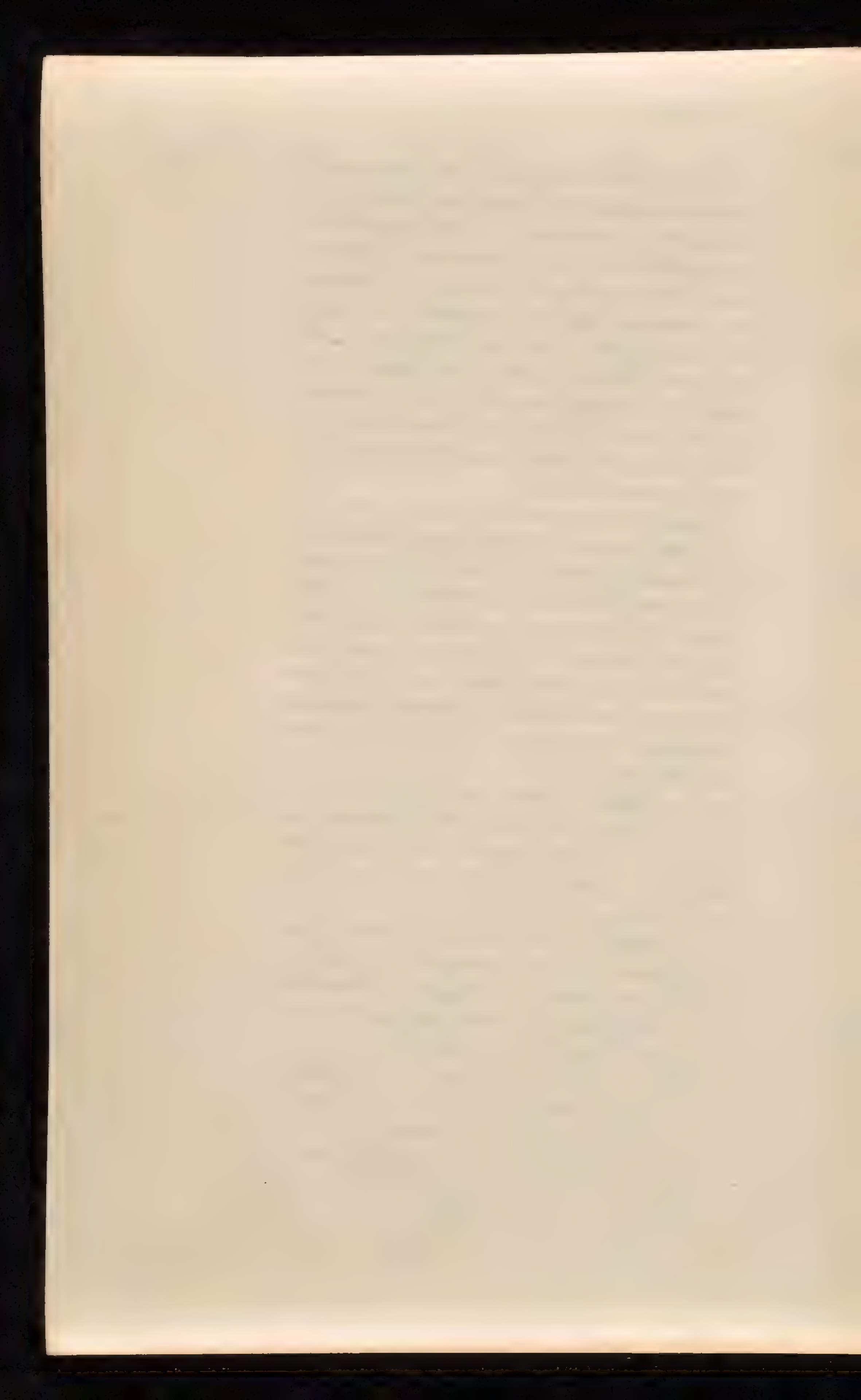
Einen gleichen Werth wird der Baukünstler auf Grösse der Figuren im Verhältniss zum Bauwerke und der Figuren untereinander legen müssen; diesbezüglich ist es einerlei, ob diese einen Platz, ein Bauwerk oder einen Raum schmücken.

Zur Composition gehört ferner die künstlerische Oekonomie. Darunter soll ein modernen Begriffen entsprechendes, bis an die äussersten Grenzen reichendes Masshalten in der Anwendung und Durchbildung der uns überlieferten Formen verstanden sein.

Ganz besonders gilt dies von jenen Formen, welche als hohe Ausdrücke künstlerischen Empfindens und monumentalen Hochgefühls gelten, wie Kuppeln, Thürme, Quadrigen etc. Derartige Formen sind überhaupt nur vollkommen motivirt und spärlich anzuordnen, da deren zu häufige Verwendung immer im entgegengesetzten Sinne wirkt.

Das Einfache, Praktische, beinahe möchte man sagen Militärische unserer Anschauungsweise muss, wenn das entstehende Werk ein getreues Spiegelbild unserer Zeit sein soll, voll und ganz zum Ausdrucke gebracht werden.

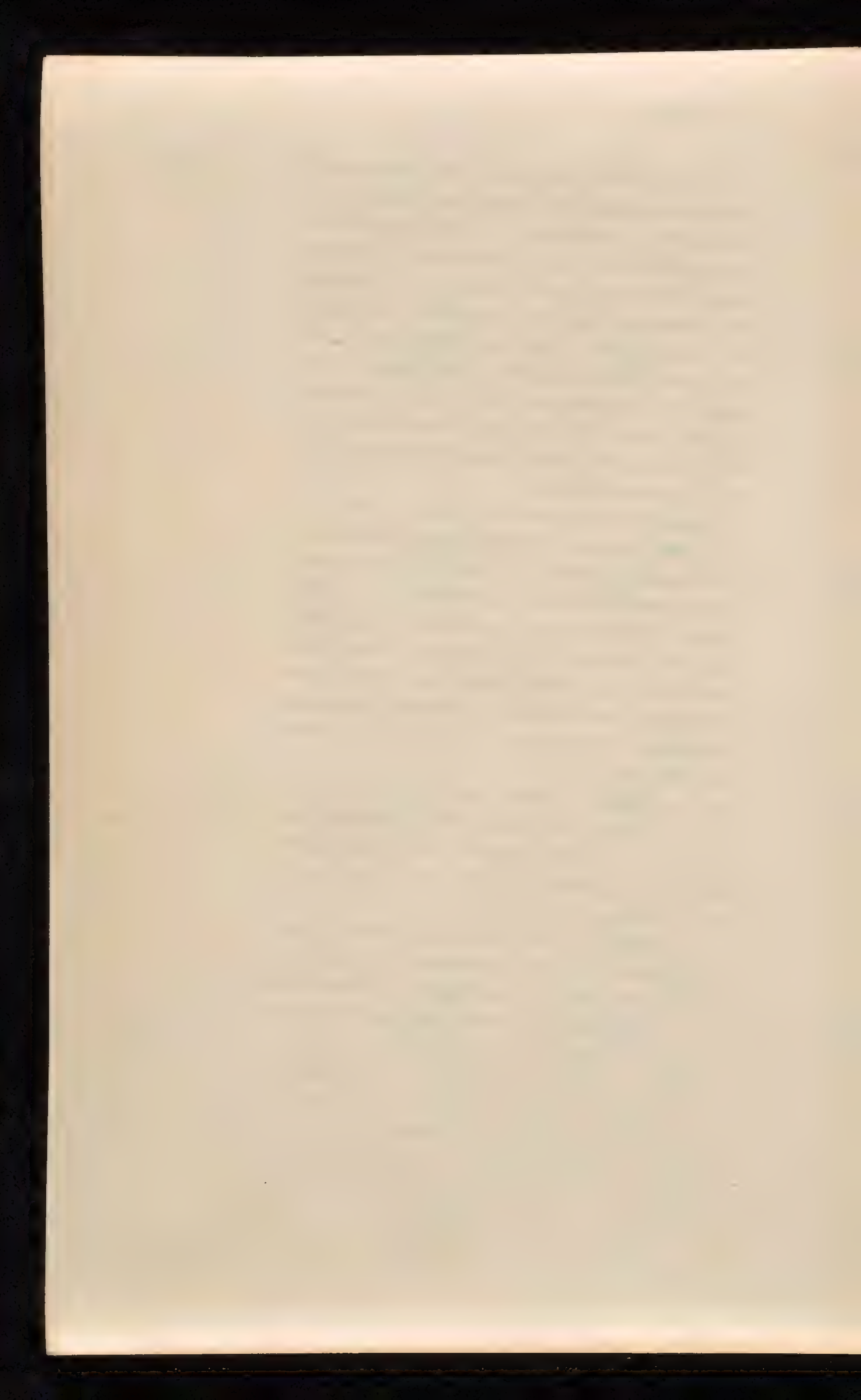
Nicht um das Gesagte zu entkräften, sondern um der Wahrheit im Empfinden näher zu kommen muss aber hier betont werden, dass der Baukünstler in verschiedenen Ländern mehr oder weniger reiche



Formen zu verwenden haben wird, damit der Genius loci zum Ausdrucke komme. Es ist daher nur logisch, dass beispielsweise der Süddeutsche, der Norddeutsche, der Franzose, der Engländer, der Italiener etc. verschiedene Schönheitsideale haben müssen, ja so weit soll die Composition im Bestreben nach richtiger Ausdrucksweise gehen, dass selbst Zeit und Mode noch richtig betont sind; lassen sich doch auch heute alle bestehenden Werke der Kunst mit ziemlicher Genauigkeit in Bezug auf Zeit und Lage von uns bestimmen.

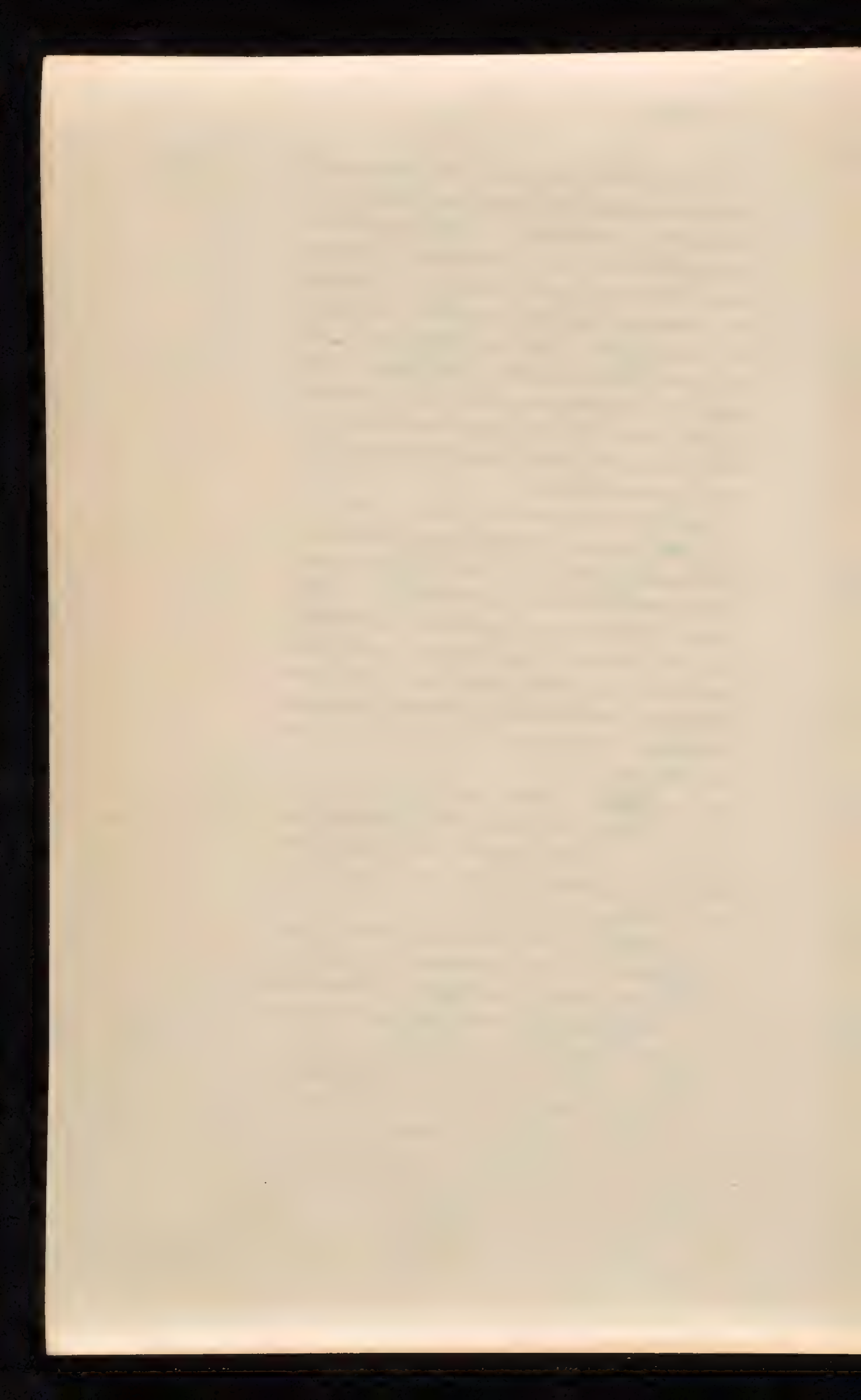
Es kann nicht Aufgabe dieser Schrift sein, alles auf die Composition Bezügliche zu beleuchten, auch ist es nicht möglich, überall die Grenze des Gebietes, in welches dieses oder jenes Thema einzureihen ist, genau einzuhalten. Vieles wird daher aus dem Vorhergegangenen und Kommenden durch den Leser ergänzt werden müssen. Auf das Wichtigste beschränkt, mag hier noch Nachstehendes Platz finden.

Eine einfache klare Grundrissdisposition bedingt meist die Symmetrie des Werkes. Es liegt etwas Abgeschlossenes, Vollendetes, Abgewogenes, nicht Vergrösserungsfähiges, ja Selbstbewusstes in einer symmetrischen Anlage, auch Ernst und Würde, die steten Begleiterinnen der Baukunst, verlangen sie. Erst dort, wo Platzform, Mittel, Utilitätsgründe überhaupt die Einhaltung der Symmetrie unmöglich machen, ist eine unsymmetrische Lösung gerechtfertigt.



Das Nachäffen unsymmetrischer Bauwerke, oder ein absichtlich unsymmetrisches Componiren, um eine angeblich malerische Wirkung zu erzielen, sind ganz verwerflich; haben doch alle diesbezüglichen alten Vorbilder nur darin ihre Entstehungsursache, dass spätere Generationen eine successive räumliche Veränderung anstrebten, welche die Asymmetrie mit sich brachte. Nie und nimmer ist jedoch darin Absichtliches zu erblicken.

Ein grosses Gewicht hat der componirende Architekt auf die perspectivische Wirkung zu legen, das heisst, er muss Silhouette, Massenvertheilung, Gesimsausladungen, Verschneidungen, die Plastik der Profile und Ornamente etc. so anordnen, dass sie von Einem Schaupunkte aus in richtiger Betonung erscheinen. Dieser Punkt wird natürlich immer derjenige sein, von welchem aus das Werk am häufigsten, leichtesten und natürlichsten betrachtet werden kann. Fast jedes Kunstdenkmal zeigt, welch' grossen Werth ihre Schöpfer auf diesen Umstand legten, ja es gibt Beispiele, dass Baukünstler abgegrenzte Sehdistanzen schufen, um den Beschauer zu zwingen, so und nicht anders ihr Werk betrachten zu müssen. Bauwerke in schmalen Strassen müssen daher ganz anders profilirt werden und flachere Ornamentik und Profilirung aufweisen als solche in weiteren Strassen und auf Plätzen, oder solche, denen eine Fernwirkung zukommt. Ja diese Formen sind derart empfindlich, dass mitunter Strassenerweiterungen von

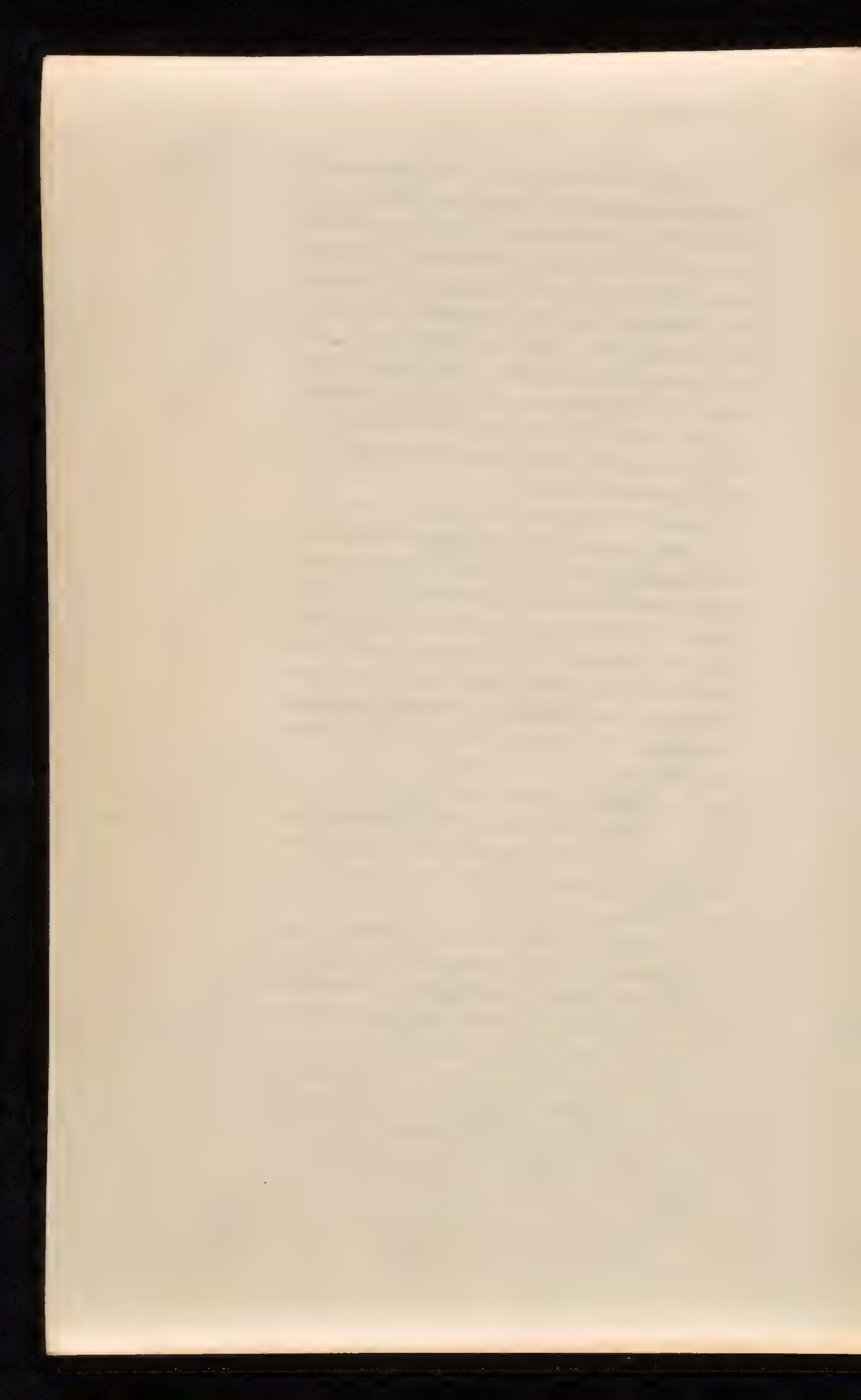


1 bis 2 Meter schon zu berücksichtigen sein werden.

Es gibt auch Werke der Architektur, an welchen ganz deutlich zu ersehen ist, dass sie für zwei Sehdistanzen componirt wurden. Viele Kuppel- und Thurmbauten, Triumphbögen etc. beweisen dies deutlich. Der Zweck der Aussenerscheinung solcher Bauwerke ist daher sicher ein zweifacher: die Façade mit ihren Details hat den Beschauer vom Platze oder von der Strasse aus zu befriedigen, während die hohen reichsilhouettirten Aufbauten ein integrirender Theil einer Vedoute waren oder im Accorde des Stadtbildes mitzuklingen hatten, um weithin sichtbare charakteristische Wahrzeichen zu bilden.

Als besonders fein empfunden sind in dieser Beziehung die Werke der Barocke zu bezeichnen, weshalb das Studium derselben schon in Bezug auf perspectivische Wirkung und wohlabgewogene Sehdistanz den werdenden Architekten auf das Wärmste empfohlen werden muss.

Weniger empfindlich, aber noch immer empfindlich genug, treten diese Umstände bei Bauwerken der gothischen Epoche zu Tage. Die in neuester Zeit so beliebten Freilegungen gothischer Dome sind deshalb, da ursprünglich sicher nicht beabsichtigt, ganz verwerflich, und haben alle derartigen Freilegungen auch immer mit ungeheuerem Fiasco geendet. Die geänderten Sehdistanzen der Dome von Paris, Köln und Mailand sprechen diesbezüglich eine beredte Sprache.



Es ist eine dem menschlichen Empfinden eigenthümliche Eigenschaft, dass das Auge bei Betrachtung jedes Kunstwerkes einen Ruhe- oder Concentrirungspunkt sucht, da sonst peinliche Unsicherheit, ein ästhetisches Unbehagen eintritt. Dies wird den Baukünstler stets veranlassen, einen solchen Brennpunkt, auf welchen sich die Strahlen der Aufmerksamkeit vereinigen, anzuordnen.

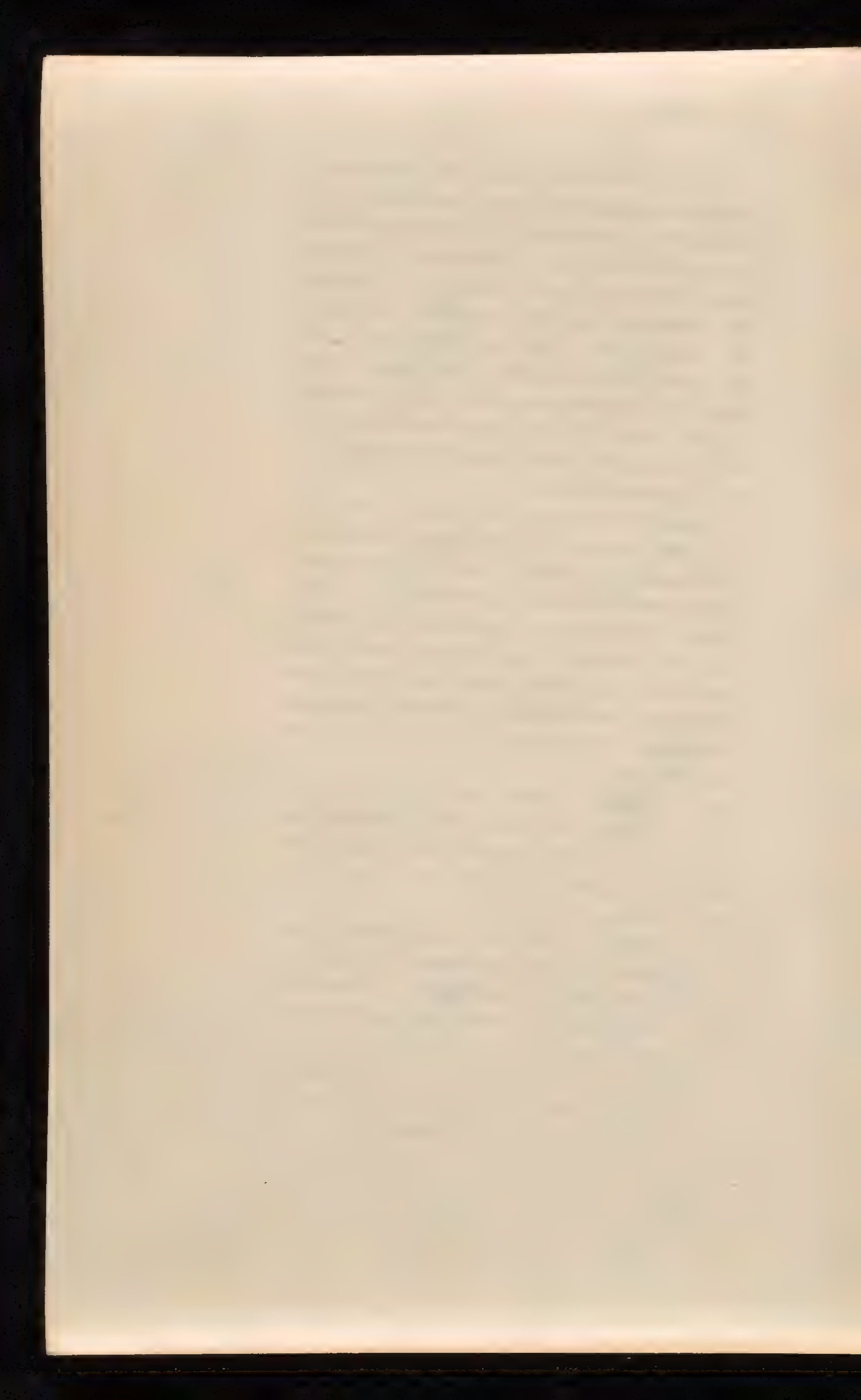
Die fehlende Betonung der Mitte, beziehungsweise Achse eines Platzes, eines grösseren Bauwerkes oder Raumes, die in ein Nichts verlaufende Perspective einer Strasse, alles ungerechtfertigt Unsymmetrische etc. gehören zu diesen Fehlern, weil sie obiger Forderung nicht genügen.

Eine die baukünstlerische Composition noch stärker beeinflussende und wichtige menschliche Eigenthümlichkeit liegt im Bedürfnisse und Verlangen nach Steigerung der sinnlichen Effecte, nach deren Erfüllung erst eine höhere Befriedigung eintritt.

Das sinnliche Aufnehmen des Eindrucks, den beispielsweise grosse monumentale Anlagen machen, kann ungefähr so erklärt werden, dass zuerst das Allgemeinbild unklar erfasst wird und sich erst wenige Momente später Blick und Eindruck langsam auf einen Punkt concentriren, wobei Silhouette, Einfassung, Gesammtdisposition etc. noch fortwirken.

Es ist die Augenruhe eingetreten.

Dann erst zeigt sich das Bedürfniss, die Wirkung der Einzeltheile und des



Details, bei steter Veränderung des Standpunktes, aufzunehmen.

Solche menschliche Forderungen, durch künstlerisches Schaffen zu befriedigen, gehören zu den schwierigsten Aufgaben der Baukunst. Dem Geschaffenen wird eine unbefangene Beurtheilung erst spät zu Theil, da die lange Herstellungsdauer und das nur allmälig reifende Verständniss der Allgemeinheit dies bedingen.

Die Gesetze, nach welchen solche Aufgaben zu lösen sind, bilden einen integrirenden Bestandtheil des gefassten Hauptgedankens der Composition und wirken oft wie eine Offenbarung des Schöpfers solcher Werke. Sie sind sozusagen der Contrapunkt der Architektur.

Einige Winke mögen zur Klarstellung dieser Worte dienen. Sie sollen zeigen, worauf, unter vielem Anderem, der Baukünstler sein Augenmerk zu richten hat, um künstlerische Lösungen derartiger Aufgaben zu erzielen:

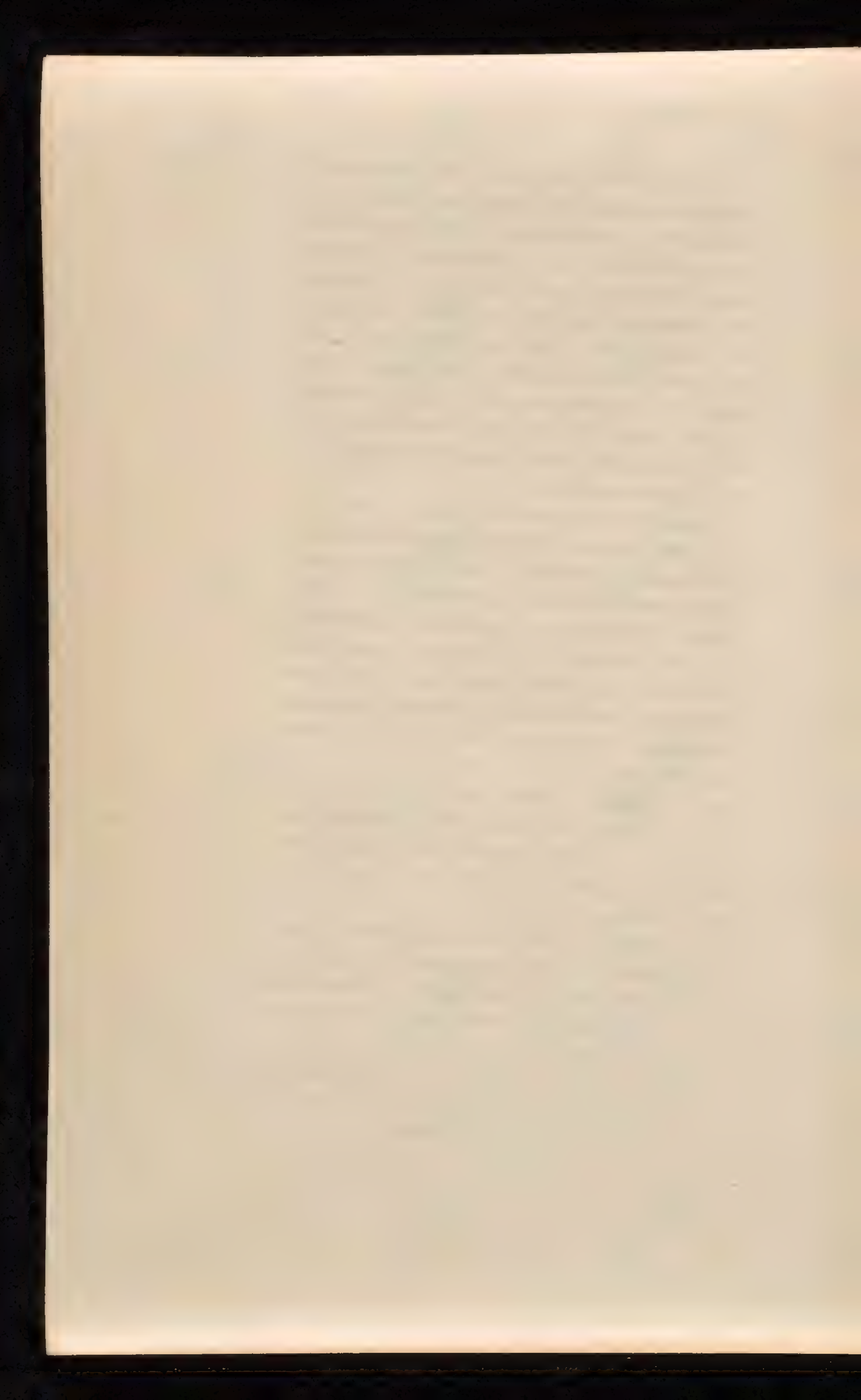
Stete Berücksichtigung des horizontalen und verticalen Sehwinkels des Beschauers bei jeder Art von Disposition.

Gruppirung einzelner Bauwerke zu einer Gesammtwirkung.

Ausnützung des Terrains und landschaftlichen Hintergrundes.

Annahme neuer und richtige Verwerthung bestehender Vedouten und Durchblicke, sowohl im Freien als im Raume.

Stete Rücksichtnahme bei Projectirung einer Strasse auf die wechselnden Endbilder, welche sich dem Beschauer bieten werden.



Richtig betonter und gut situirter Augeruhepunkt.

Richtige Locirung und Markirung von Axenbrüchen, sowohl aussen als im Raume.

Vollwerthige Betonung der Endpunkte bedeutender Strassen (Avenuen).

Abgewogene Grösse und Bedeutung von Bauten und Monumenten in Bezug zum Stadt-, Platz- oder Strassenbilde.

Klare, sofort leicht fassliche Charakteristik des Werkes.

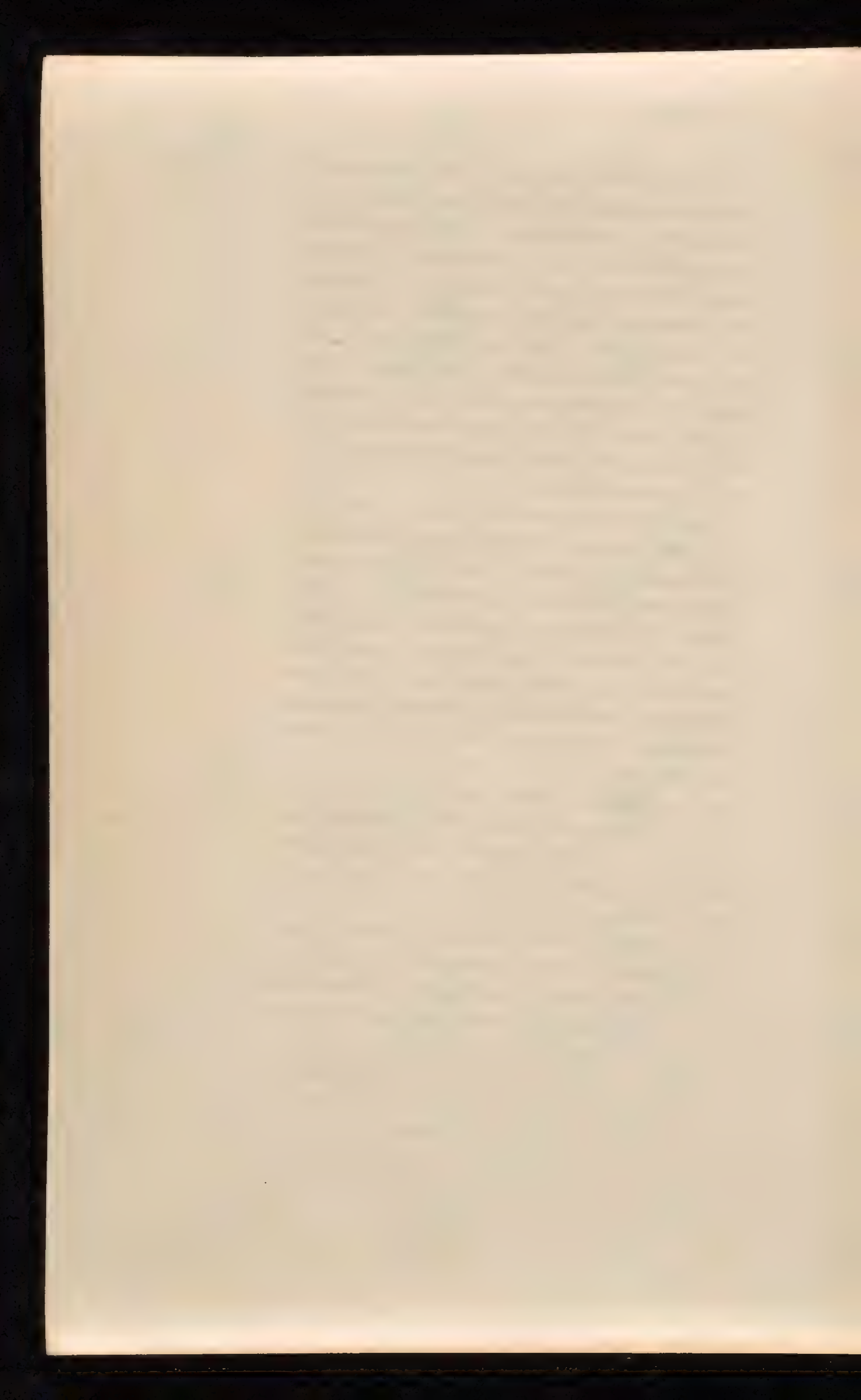
Erwägung der Effecte bei Dimensionirung, Aufeinanderfolge und Farbengebung von Räumen.

Und so vieles Andere.

Sollen Lösungen solcher Fragen den früher angedeuteten menschlichen Anforderungen genügen und das Gefühl des gesteigerten Effectes, des vorbereitenden Schauens, der Augenruhe, der richtigen Bildbegrenzung und der vollen Befriedigung erwecken, so erfordern sie vom Baukünstler ein hohes Können und ein peinliches Abwägen.

Auch hiefür liefern uns die Meister der Renaissance und der Barocke ausgezeichnete Beispiele. Unsere moderne Epoche, welche, wie schon erwähnt, alle grossen Dimensionen besonders schätzt, hat auch hier, wie in vielen Fällen, solche Anregungen und Ueberlieferungen mit Glück verwerthet und Dinge geschaffen, auf welche wir mit gerechtem Stolze schauen können.

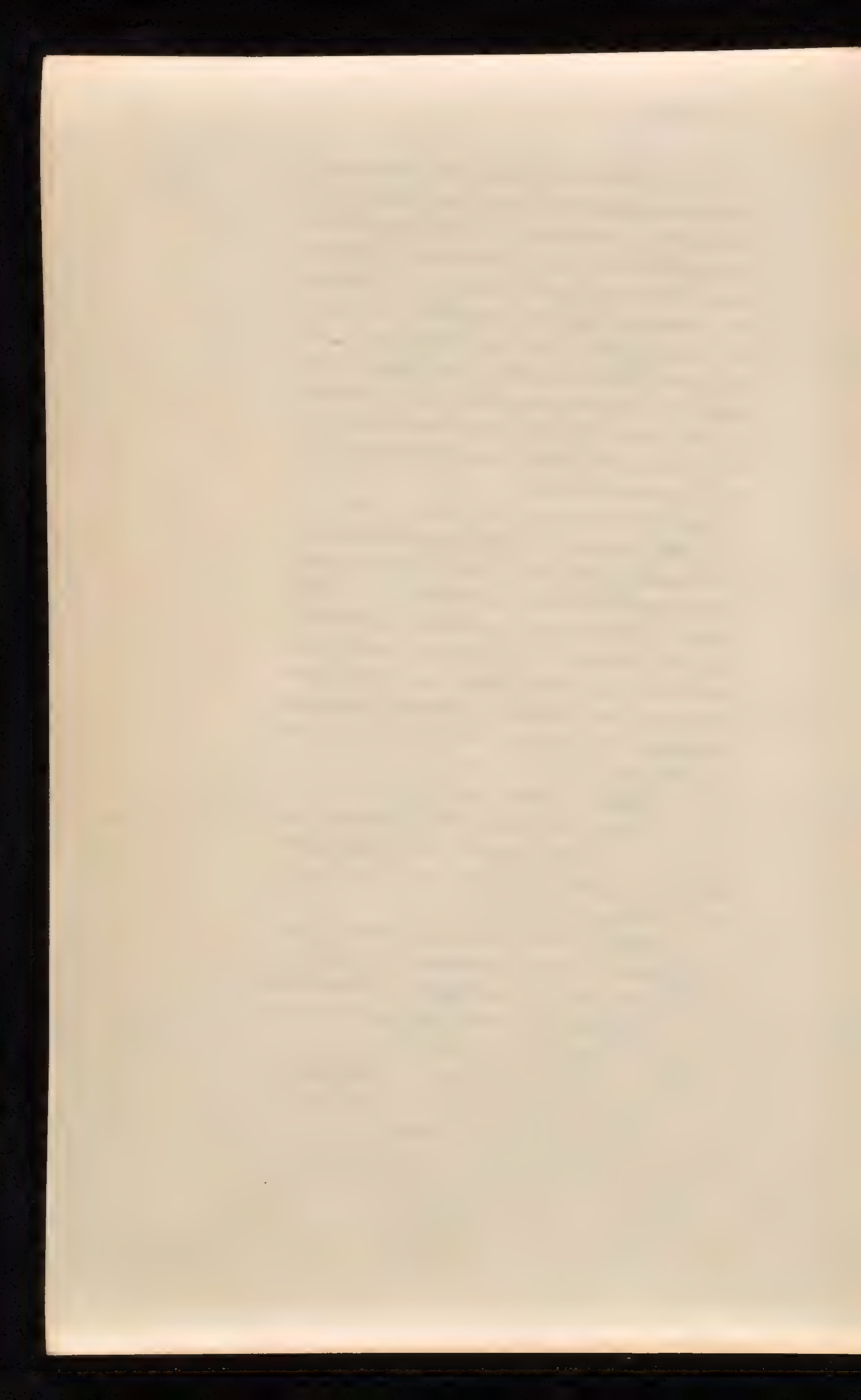
So wird wohl dem Blicke aus dem zu errichtenden Mittelbaue der Kaiserburg in Wien nach dem Maria Theresien-



platze zu, bei Vollendung des rückwärtigen Abschlusses und nach Wegfall des alten Burgthores nach Sempers unsterblichem Entwurfe nichts Aehnliches an Wirkung, Schauvorbereitung, wohl erwogener Einfassung, Silhouettirung, Augenruhe etc. an die Seite gestellt werden können.

Dass all diese Bemerkungen nur das Denken des werdenden Baukünstlers beeinflussen können, aber ohne künstlerische Veranlagung völlig werthlos werden, bedarf wohl kaum der Betonung.

Alle Eigenschaften, welche der Architekt besitzen muss, treten eben bei der Composition gegen. Phantasie und Geschmack in den Hintergrund, sie allein sind im Stande, jenen Blüthenzauber zur Entfaltung zu bringen, welcher berufen ist, Menschenherzen zu erfreuen, zu erheben.



## DIE CONSTRUCTION.

Das Bedürfniss und die Nothwendigkeit des Schutzes gegen die Unbilden der Witterung, gegen Menschen und Thiere waren sicher die erste Veranlassung und der ursprüngliche Zweck des Bauens.

Im Bauen selbst liegt der Keim zu jeder Construction, deren Entwicklung mit dem Zwecke fortschreitet.

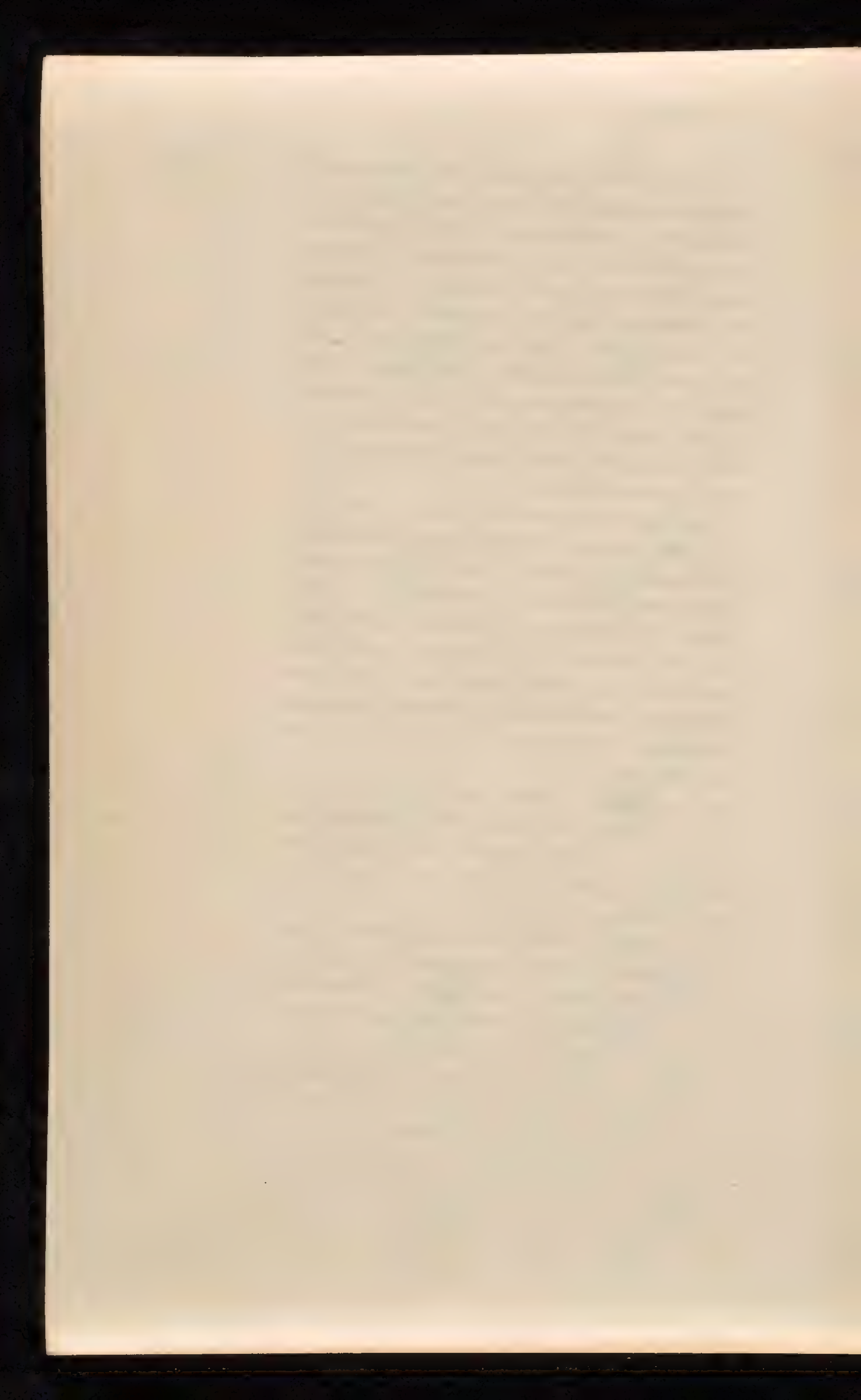
Solches Schaffen entspricht dem Begriffe der reinen Utilität. Sie konnte nicht genügen; der der Menschheit innewohnende Schönheitssinn rief die Kunst herbei und machte sie zur steten Begleiterin des Bauens.

So ward die Baukunst!

Der Schmuck von Hütten und Höhlen mit Blumen, Reiser, Trophäen, Waffen und Denksteinen hat sicher das erste Gefühl für die Nachbildung wachgerufen, und so wurde die erste Kunst, die Baukunst, die Lebensweckerin ihrer Schwestern Malerei und Bildnerei.

Ihre Werke sind das selbstständige Schaffen des Schönen.

Bedürfniss, Zweck, Construction und Idealismus sind daher die Urkeime des



künstlerischen Lebens. In einem Begriffe vereint bilden sie eine Art »Nothwendigkeit« beim Entstehen und Sein jedes Kunstwerkes, dies der Sinn der Worte: »Artis sola domina necessitas.«

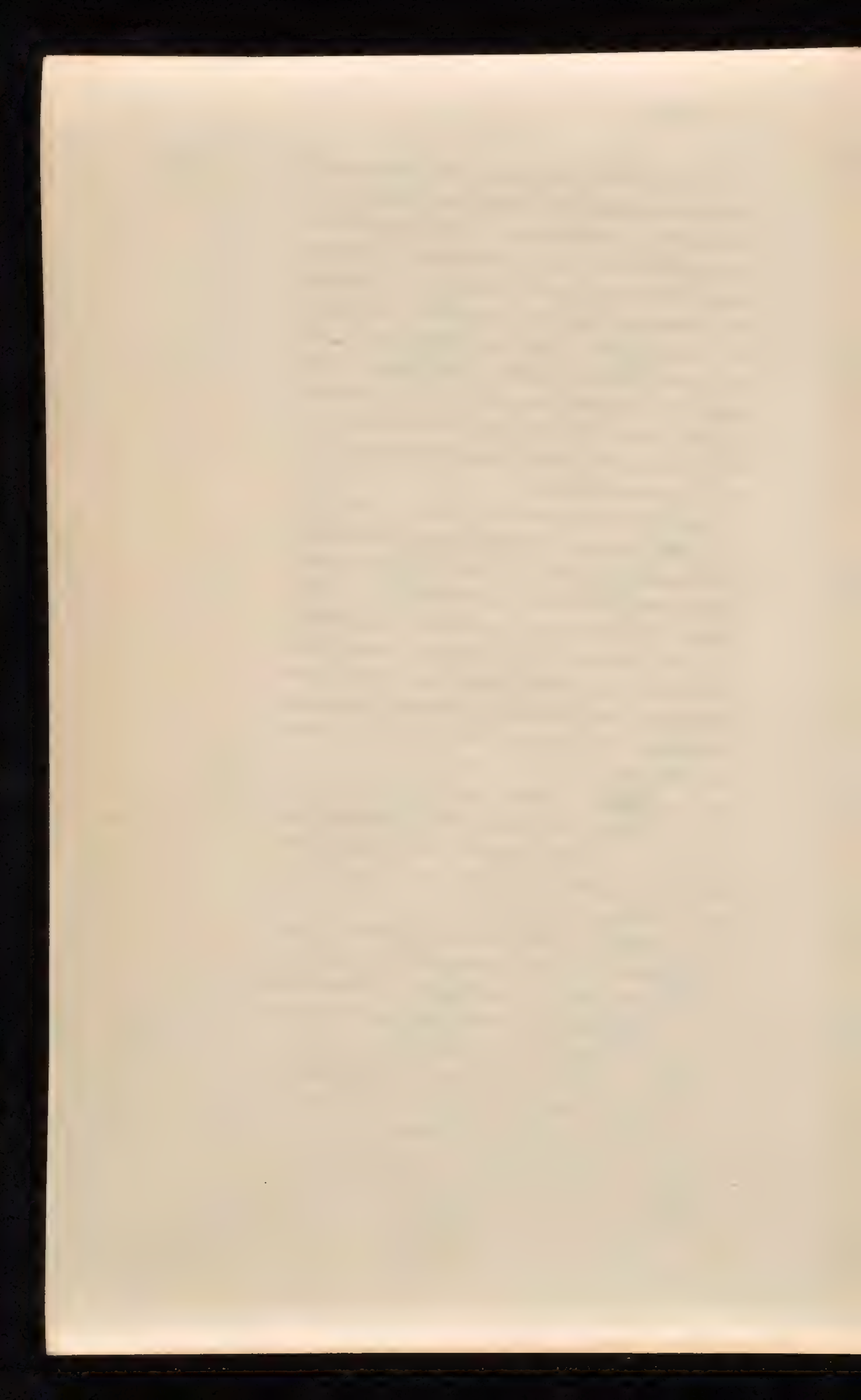
Kein Geringerer als Gottfried Semper hat zuerst unsere Aufmerksamkeit auf diese Wahrheit gelenkt (wenn er auch später leider davon abging) und dadurch allein schon ziemlich deutlich den Weg gewiesen, welchen wir zu wandeln haben.

Bedürfniss und Construction halten mit der strebenden Menschheit gleichen Schritt, diesen kann die majestätisch schreitende Kunst nicht folgen.

Die Befürchtung, dass das reine Utilitätsprincip die Kunst verdrängen werde, liegt daher scheinbar nahe. Ja sie hat sogar zeitweilig zu einer Art Kampf geführt, der insoferne unrichtig aufgefasst wurde, als man der Meinung war, dass die Gegensätze zwischen Realismus und Idealismus unüberbrückbar wären.

Das Unrichtige dieser Auffassung liegt in der Voraussetzung, die Utilität könne den Idealismus vollständig verdrängen, und in der weiteren Folgerung, die Menschheit könne ohne Kunst leben, während es richtig ist, dass Utilität und Realismus vorangehen, um die Thaten vorzubereiten, welche die Kunst und der Idealismus auszuführen haben.

Vom Ursprunge aller Kunst bis heute ist dieser Vorgang, dieses Werden ein gleiches geblieben; ein Blick in die Vergangenheit wird uns dies deutlich zeigen.



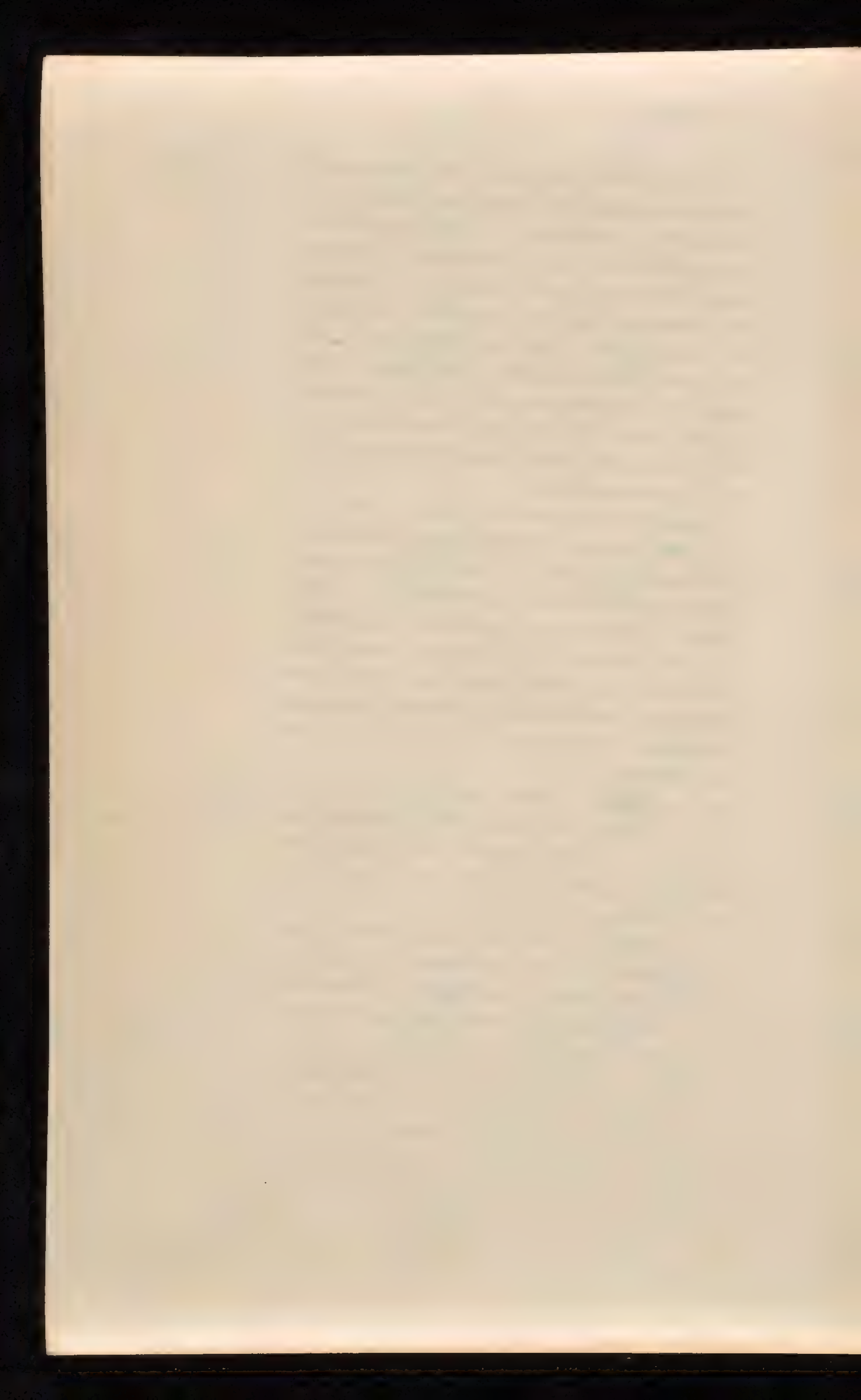
Die erste menschliche Bauform war das Dach, die schützende Decke, sicher zum Ersatze mangelnder Höhlen. Das Dach war eher als die Stütze, eher als die Wand, selbst eher als der Herd. Dem Dache folgte die Stütze, die künstliche aus Baumstämmen und Steinen, schliesslich das Flechtwerk, die Wand, die Mauer.

Diese Bauelemente haben durch sesshafte Ansiedelungen, durch Werkzeuge und natürliche Zufälle ihre weitere Ausbildung erhalten. Ueberlieferungen, ein stetes Hinzukommen neuer Zwecke und Materiale haben mit der durch den menschlichen Schönheitssinn geborenen Kunst, nach unermesslich langer Entwicklung die Grundformen der Stützen, Wände, Sparren etc. allmälig zu Kunstformen erhoben.

Nur so kann die prähistorische Kunst entstanden sein. Ueber die Richtigkeit des hier Gesagten kann wohl kein Zweifel bestehen.

Prüft man überdies alle Kunstformen unserer historischen Zeitperiode, so lässt sich trotz aller Stilepochen die beinahe ununterbrochene Reihe des allmäligen Werdens vom Tage ihres constructiven Entstehens bis heute mit Leichtigkeit nachweisen.

Ein logisches Denken muss uns daher zur Ueberzeugung führen, dass der Satz: »Jede Bauform ist aus der Construction entstanden und successive zur Kunstform geworden«, unerschütterlich ist. Dieser Grundsatz hält allen Analysen Stand und erklärt uns jede Kunstform.



Schon im Capitel Stil und oben wurde betont, dass die Kunstformen Veränderungen erfuhren. Diese Veränderungen sind, abgesehen davon, dass die Form dem Schönheitsideale der jeweiligen Epoche entsprechen musste, dadurch entstanden, dass die Art der Herstellung, das Material, die Werkzeuge, die verfügbaren Mittel, das Bedürfniss etc. verschieden waren und ihnen überdies in verschiedenen Gegenden auch verschiedene Zweckerfüllungen zukamen.

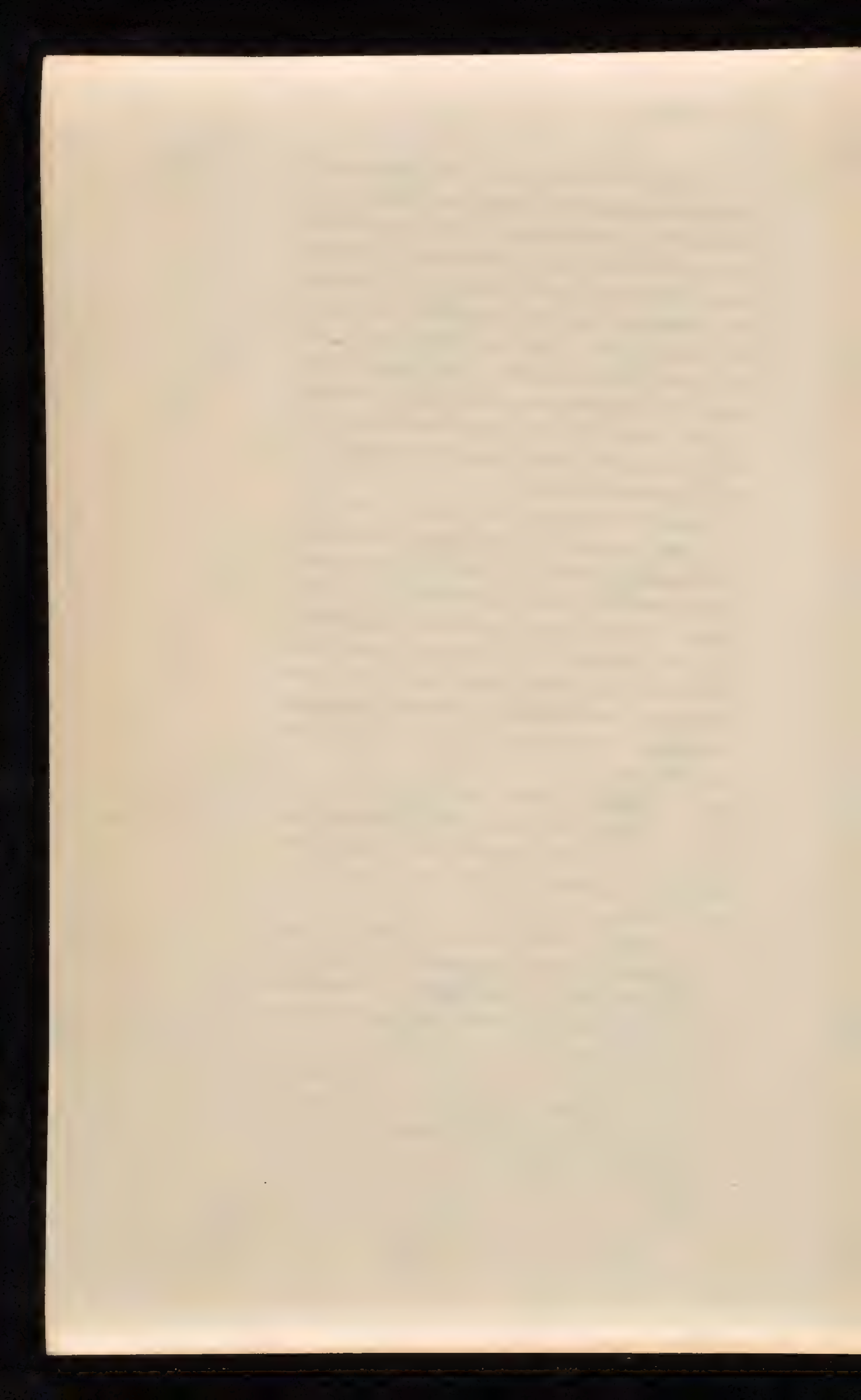
Immer also ist es ein constructiver Grund, der die Formen beeinflusst, und es kann daher mit Sicherheit gefolgert werden, dass neue Constructionen auch neue Formen gebären müssen.

Unsere modernste Epoche hat, wie keine frühere, die grösste Anzahl solcher Constructionen (man bedenke nur den Erfolg des Eisens) hervorgebracht.

Was kann also logischer sein, als zu behaupten: Wenn der Kunst so Vieles und völlig Neues an Constructionen zugeführt wird, muss daraus unbedingt eine neue Formgebung und allmälig ein neuer Stil entstehen.

Sind alle diese Formen auch heute noch nicht zu vollendeter Kunstform geworden, so ist dies aus dem früher angedeuteten Grunde erklärlich, weil eben die Utilität dieselben für die Kunst erst vorbereitet.

Auch der Umstand mag hier nochmals betont werden, dass jede Formgebung immer langsam und unmerklich vor sich geht.



Es ist Semper's unbestrittenes Verdienst, uns durch sein Buch »Der Stil«, allerdings in etwas exotischer Weise, auf diese Postulate verwiesen zu haben. Wie Darwin aber hatte er nicht den Muth, seine Theorien nach oben und unten zu vollenden und hat sich mit einer Symbolik der Construction beholfen, statt die Construction selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen.

Immer geht die Construction voran, denn ohne sie kann keine Kunstform entstehen und die Aufgabe der Kunst, Bestehendes zu idealisiren, ist ohne Bestehen des Objectes unmöglich.

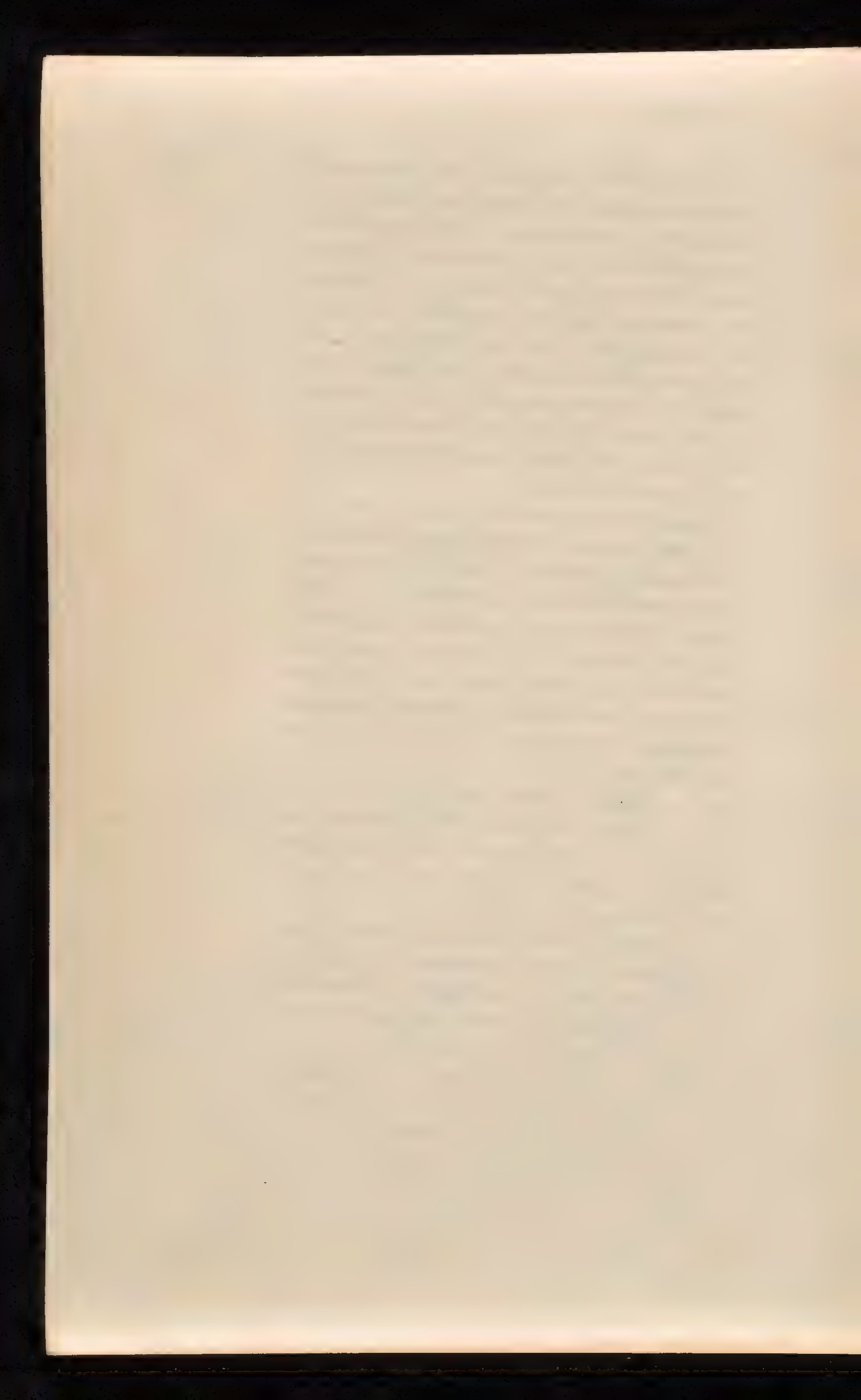
Die Bildung unserer ureigenen, den modernen Constructionen entsprechenden Kunstformen liegt also in uns selbst, die Möglichkeit, sie zu schaffen, ist uns durch das reiche Erbe, das wir angetreten haben, geboten und erleichtert.

Das nutzbringende Resultat dieser Betrachtung ist ein sehr einfaches:

»Der Architekt hat immer aus der Construction die Kunstform zu entwickeln.«

Den ungeheueren Werth der Construction hat die moderne Menschheit sofort erfasst und zu ihrer grandiosen Vervollkommnung die ausgezeichnetsten Vertreter entsandt.

So gewaltig ist daher dieses Gebiet angewachsen, dass es naturgemäss zur Theilung der Arbeit führen musste; so sehen wir heute die getrennten Fachgebiete des Brückenbaues, des Bahnbaues, der Trägerconstructionen, des Maschinen-



baues etc. mit Riesenschritten ihrer weiteren Entwicklung zueilen.

Der Urgedanke jeder Construction ist aber nicht in der rechnungsmässigen Entwicklung, der statischen Berechnung zu suchen, sondern in einer gewissen natürlichen Findigkeit, er ist etwas Erfundenes.

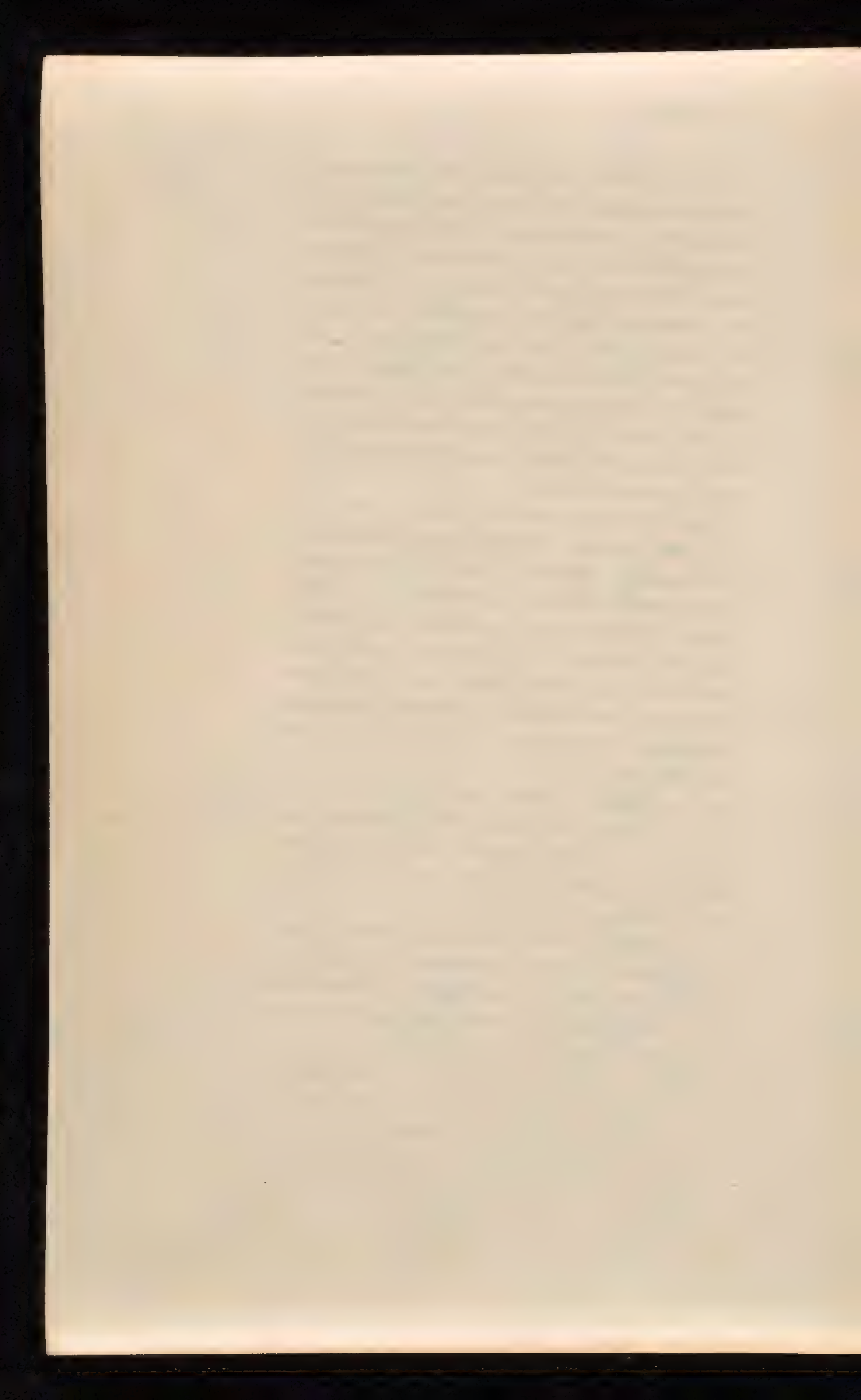
Von dieser letzteren Seite aber greift die Construction in das Gebiet der Kunst, das heisst der Baukünstler wird jene Construction wählen, bestimmen, vervollkommnen oder erfinden, welche sich am natürlichsten in das vom ihm zu schaffende Bild einzufügen im Stande ist. und sich am besten zur werdenden Kunstform eignet.

Die zur Verfügung stehenden Mittel und der Zweck des entstehenden Objectes werden stets ein Schwanken zwischen den Grenzen reiner Utilität und künstlerischer Durchführung veranlassen; ihre richtige Abwägung aber wird den Einfluss des Künstlers oder Ingenieurs regeln.

Der nicht auf die werdende Kunstform, sondern nur auf die statische Berechnung und auf den Kostenpunkt Rücksicht nehmende Ingenieur spricht daher eine für die Menschheit unsympathische Sprache, während die Ausdrucksweise des Architekten, wenn er bei Schaffung der Kunstform nicht von der Construction ausgeht, unverständlich bleibt.

Beides sind grosse Fehler.

Nachdem der Ingenieur selten als Künstler geboren, der Baukünstler in der Regel aber auch zum Ingenieur zu machen ist, kann



es als sicher angenommen werden, dass es der Kunst, beziehungsweise dem Baukünstler mit der Zeit gelingen muss, seinen Einfluss auf das heute vom Ingenieur occupirte Gebiet zu erweitern, damit auch hier den berechtigten ästhetischen Forderungen Genüge geschehe.

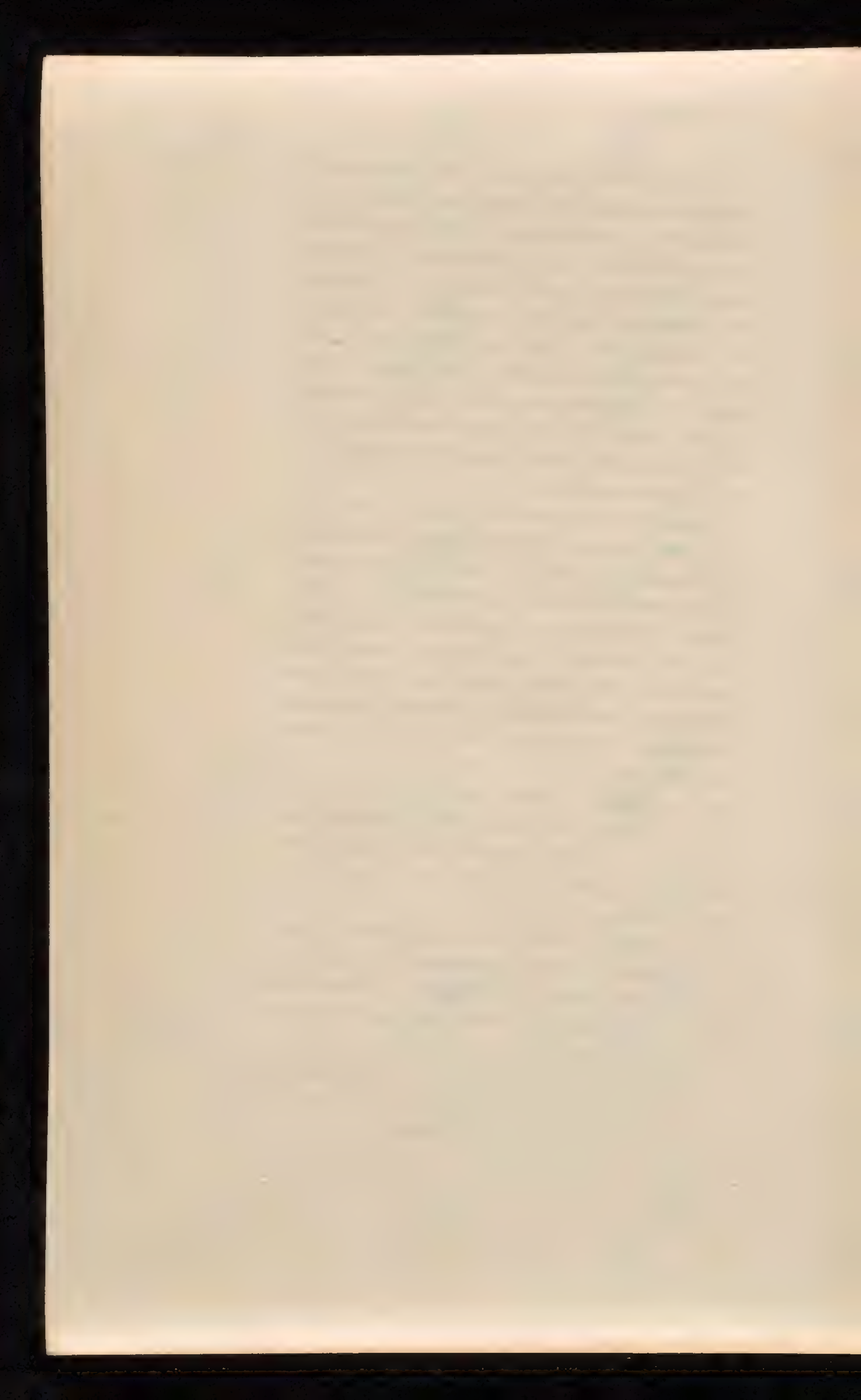
Die eingangs erwähnte Aufeinanderfolge der vorbereitenden Utilität und der das Begonnene ausbildenden Kunst wird also in allen Fällen eintreffen und mit der Zeit das Nichbefriedigende der Werke des Ingenieurs beheben.

Es ist hier, um nicht missverstanden zu werden, zu bemerken, dass von einem Herabdrücken des Niveaus des Ingenieurs durch den Künstler schon deshalb keine Rede sein kann, weil die Fähigkeiten Beider in hervorragender Weise wohl noch selten in einem Individuum vereint waren.

Wird die entstehende Kunstform von der Construction, so wird diese wieder durch viele andere Dinge beeinflusst, welche noch näher zu besprechen sind.

Eines der wichtigsten Momente, welches als stricte ausgesprochene Forderung unserer modernen Epoche gelten kann, mag hier Erörterung finden. Es betrifft die Herstellungszeit und die davon gewöhnlich abhängige Solidität.

Es ist eine allgemein sehr verbreitete, aber zum Theil ganz falsche Anschauung, dass unsere moderne Bauweise, weil eine stark beschleunigte, auch sehr unsolide sein müsse. Der Grund ist im Eingriffe der



Speculation, welche natürlich mit der Kunst nichts gemein hat, ja ihre grösste Gegnerin ist, zu suchen.

Prüft man unsere modernen Constructionen aber genauer, so wird man leicht zur Ueberzeugung kommen, dass gerade das Umgekehrte der Fall ist und dass die moderne Construction es sich zur bestimmten Aufgabe gemacht hat, Herstellungszeit und Solidität, diese beiden Gegensätze, nach Möglichkeit auszugleichen. Die moderne Construction weist in dieser Beziehung grossartige Erfolge auf.

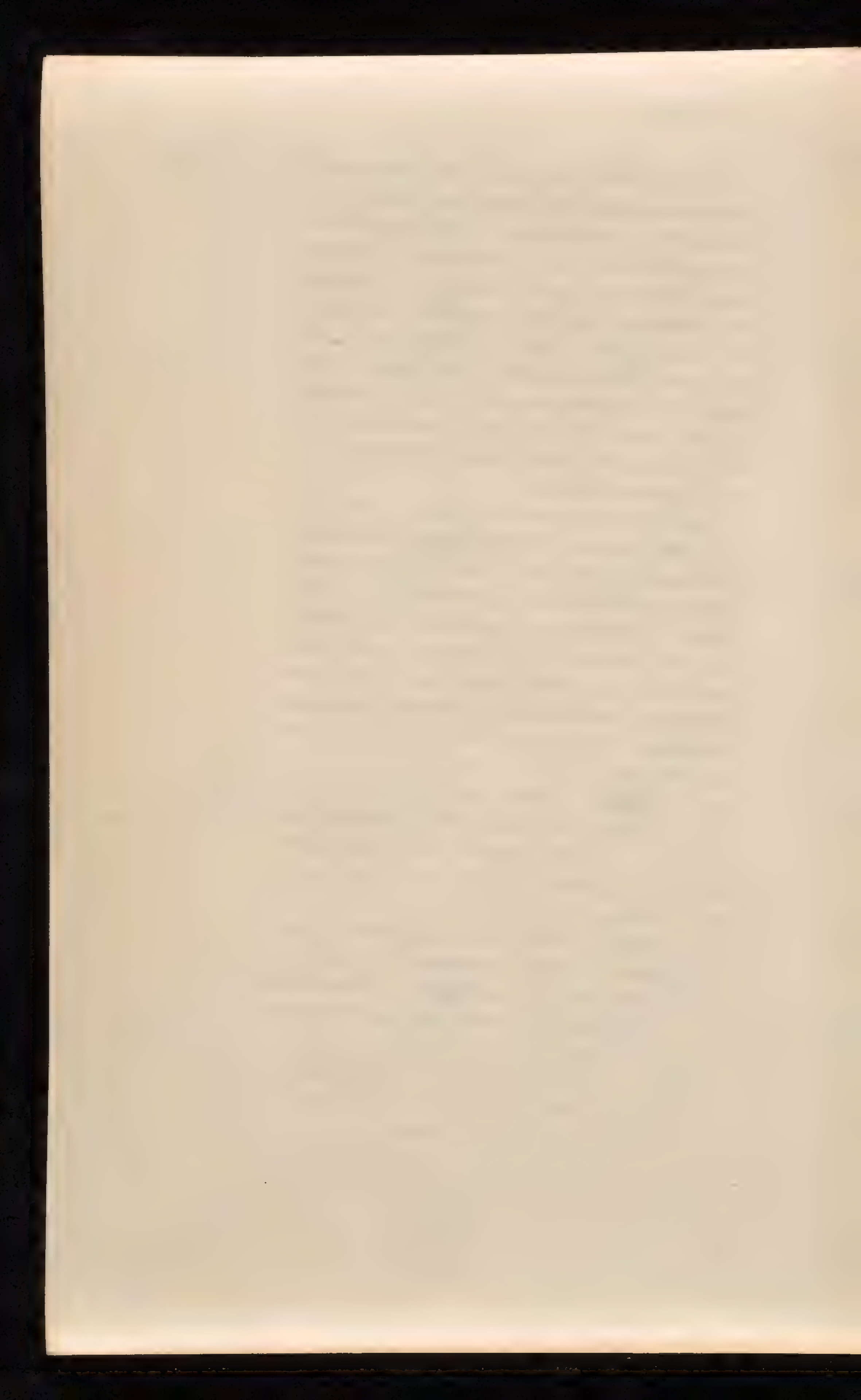
Durch die Bauweise aller Epochen zieht die deutliche Tendenz, den geschaffenen Werken eine möglichste Stabilität und Unveränderlichkeit zu verleihen, um einem der wichtigsten Grundsätze der Baukunst, »ewige Dauer«, möglichst gerecht zu werden.

Nachdem unsere modernen Verhältnisse in Betreff der aufzuwendenden Arbeitszeit eine völlige Umwälzung schufen, der Grundsatz der ewigen Dauer in der Kunst aber derselbe blieb, musste die Construction, welcher die Lösung dieser Aufgabe zufiel, zu neuen Mitteln greifen, um dieser Anforderung zu entsprechen.

Diese Mittel hat sie zum grössten Theile in Verwendung neuer Materialien und in der Einführung der Maschinen gefunden.

Der Einfluss derselben auf die Kunstform muss daher selbstredend zu Tage treten.

Dem Künstler fällt hiedurch eine weitere Aufgabe zu, er hat nicht allein, wie schon oft erwähnt, in der von ihm zu



schaffenden Kunstform die Construction deutlich zu zeigen, sondern auch im Beschauer die Ueberzeugung wachzurufen, dass in derselben das verwendete Material und die Herstellungszeit richtig zum Ausdruck kommen.

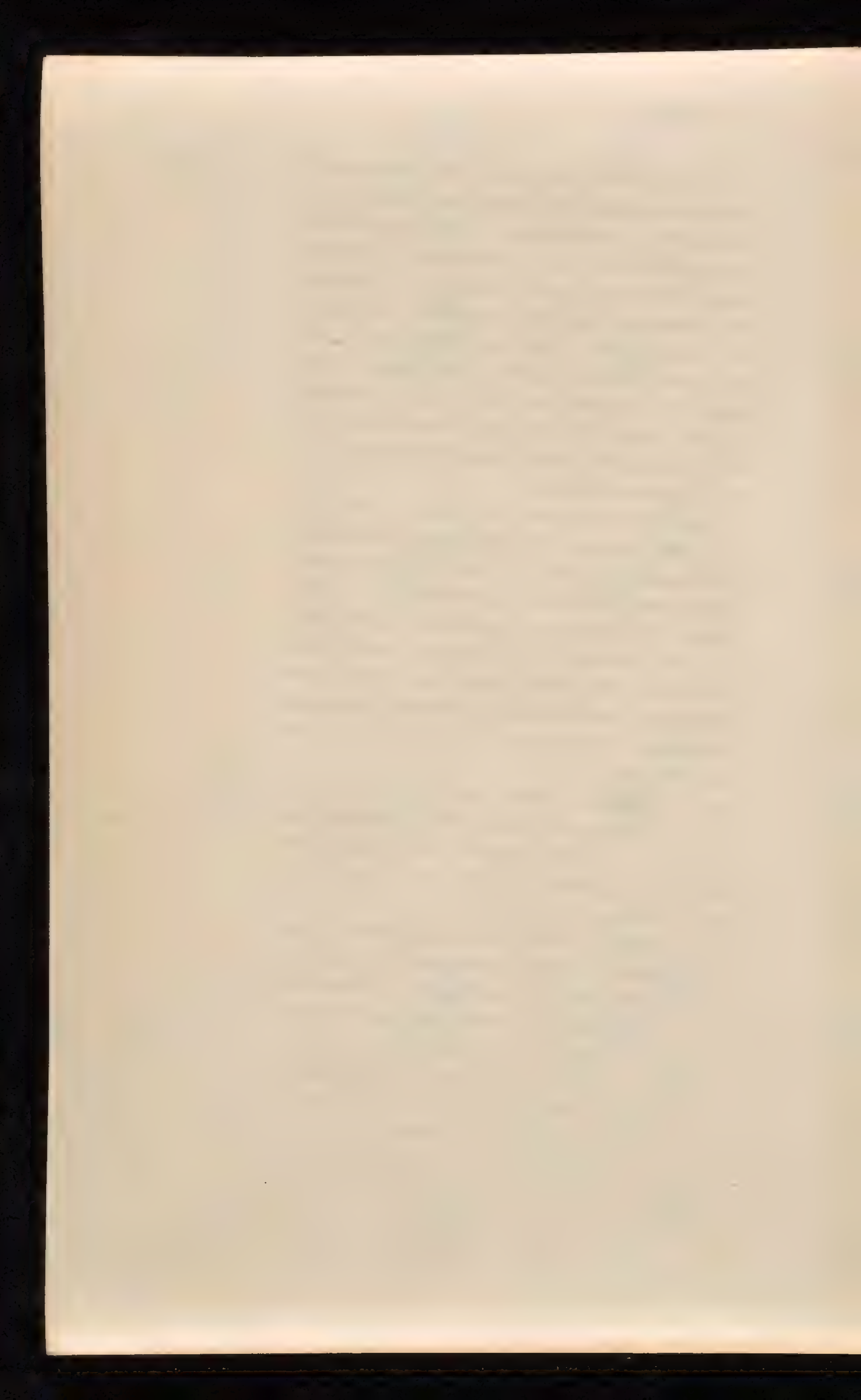
Fehler dieser Art sind leider nur zu zahlreich. Kunstformen, bei denen die Herstellungszeit nicht dem Effecte oder dem Herstellungsmaterial entspricht, haben immer etwas Lügenhaftes oder Gequältes.

Consolen und Tragsteine, welche nicht tragen, Eisenbauten, welche das Gepräge von Steinformen oder ein tektonisches Aussehen zeigen, Putzbauten, welche völlige Steinstructur aufweisen, die grosse Menge äusserer Details, welche mehr scheinen wollen als sie sind, und so vieles Andere, gehören in diese Kategorie.

Geht das Bestreben der Construction aber dahin, bei gleicher oder grösserer Solidität und künstlerisch gleichwerthiger Form eine kürzere Herstellungszeit zu erzielen, so muss dies als richtig und in ihrer Aufgabe gelegen aufgefasst werden.

Ein Beispiel mag hier für die Richtigkeit dieser Anschauung sprechen.

Bei einem hervorragenden Monumentalbau wird eine Säulenstellung sammt Gebälke als Hauptmotiv der architektonischen Durchbildung des Obergeschosses ausgeführt. Der Bau wird in Steinschichten durchgeführt und das Material mit grossem Aufwande an Zeit und Geld beschafft. Zu den Untergliedern des Hauptgesimses



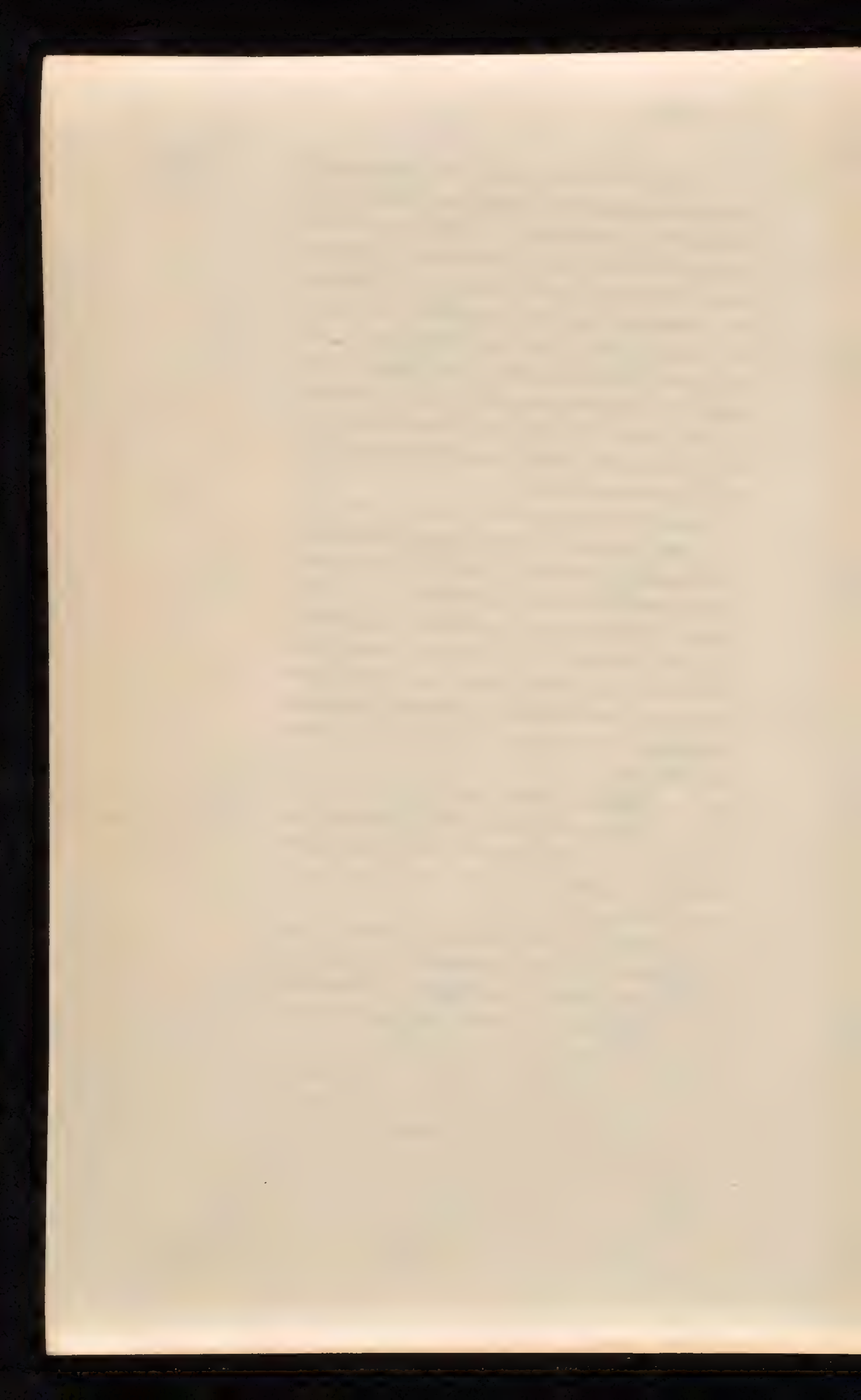
werden ungeheuere, an die Bauweise der alten Römer erinnernde Steinblöcke, aus welchen, constructiv bedingt, sogar die Consolen des Hauptgesimses herausgearbeitet wurden, verwendet. Die Bearbeitung und Beschaffung dieser Werkstücke erfordert grosse temporäre und pecuniäre Opfer.

Diese Art der Herstellung soll als »Bauart der Renaissance« bezeichnet und ihr im Nachstehenden eine »moderne Bauart« gegenüber gestellt werden.

Zur äusseren Bauverkleidung (naturgemäss bei gleichen Prämissen) werden (für die glatten Flächen) Platten verwendet. Diese Platten können in ihrer Cubatur bedeutend geringer angenommen werden, dafür aus edlerem Materiale (beispielsweise aus Laaser Marmor) projectirt sein. Die Befestigung dieser Platten würde durch Bronzeknöpfe (Rosetten) erfolgen. Zum Tragen des weit auskragenden, in kleine Schichten getheilten Gesimses werden verankerte Eisenträger angewendet, welche mit einer vergoldeten Bronzehülle consolartig zu verkleiden sind, etc. etc.

Das Resultat dieser Gegenüberstellung wird ungefähr folgendes sein.

Die Steincubaturen sinken auf $1/5$ bis $1/6$ der ersteren Annahme, die Anzahl der Werkstücke wird geringer, die monumentale Wirkung wird durch das edlere Material erhöht, die aufgewandten pecuniären Mittel sinken um Ungeheueres und die Herstellungszeit wird auf ein übliches normales und erwünschtes Mass herabgedrückt.



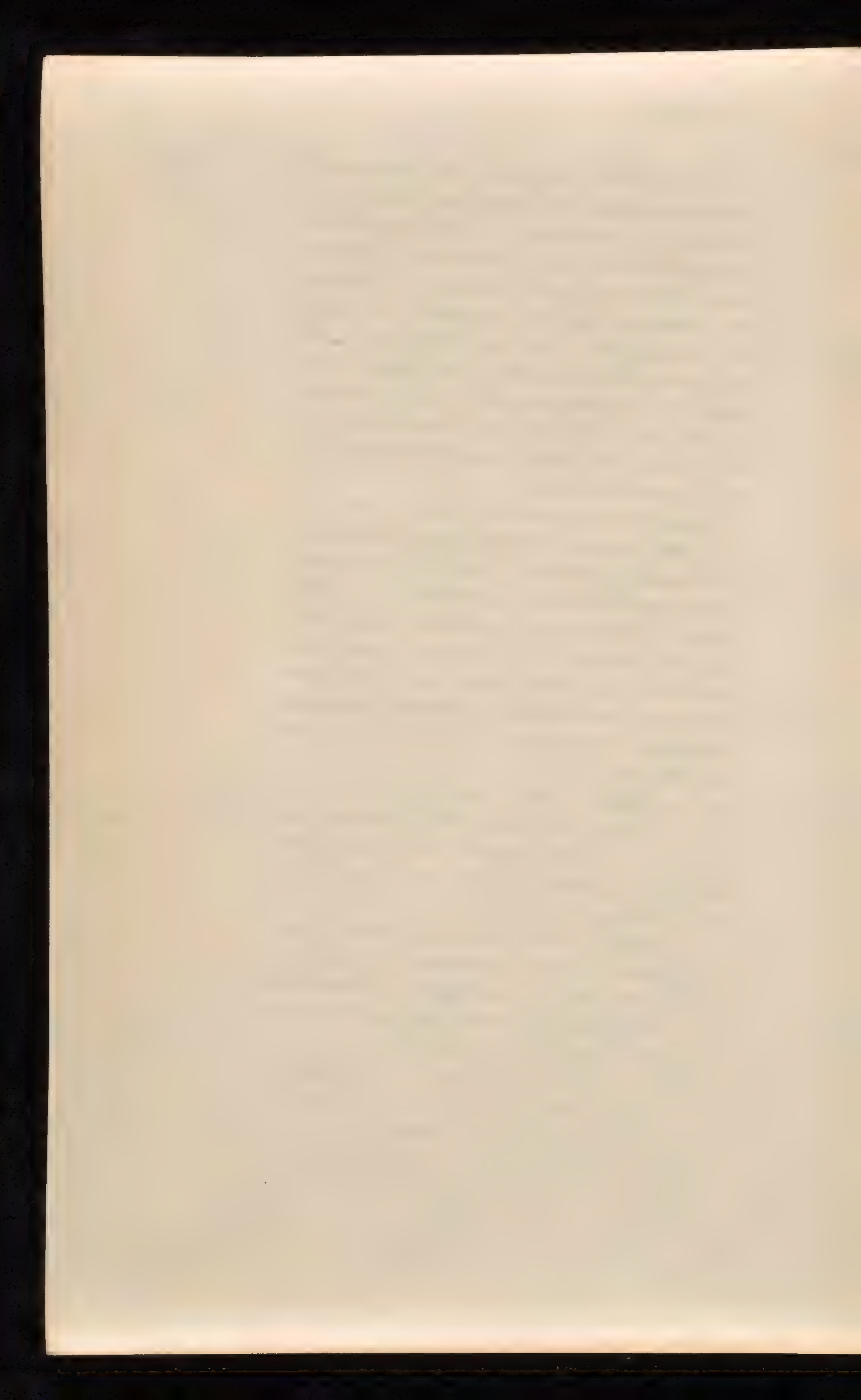
Gewiss genug der Vortheile, um in solchem Falle die moderne Bauart vorzuziehen. Aber die Anzahl der Vortheile ist damit nicht erschöpft, ihr grösster liegt noch darin, dass eine Anzahl neuer künstlerischer Motive entsteht, deren Durchbildung dem Künstler nicht nur sehr erwünscht sein wird, sondern nach welchen er mit Hast und Eifer greifen muss, um in der Kunst wahrhaft fortbildend zu wirken.

Erfolge dieser Art sind aber nicht vereinzelt, sondern jedes Object ausnahmslos wird, von solchen Gesichtspunkten betrachtet, dem schaffenden Künstler welche bieten.

Es muss als natürlich bezeichnet werden, dass moderne Menschen, welche den Werth der Zeit so zu würdigen wissen, auch jene Constructionen propagiren werden, welche im Stande sind, ihre diesbezüglichen Wünsche zu befriedigen. Dies geschieht nun wieder durch Zuziehung von Materialien, welche sich jederzeit schnell und gut beschaffen lassen, und durch Theilung der Arbeit, also durch gleichzeitige Inangriffnahme verschiedener Constructionsbestandtheile, so dass daraus eine raschere Art von Zusammenfügung des Werkes resultirt.

Ist das so Zusammengestellte auch solid, so wird es trotz höherer Kosten das Bisherige verdrängen. Selbstredend muss aus einem solchem Vorgehen immer eine neue Formgebung entstehen.

Die Erhältlichkeit des einen oder anderen Materiales wechselt selbstverständlich in verschiedenen Gegenden, und ist



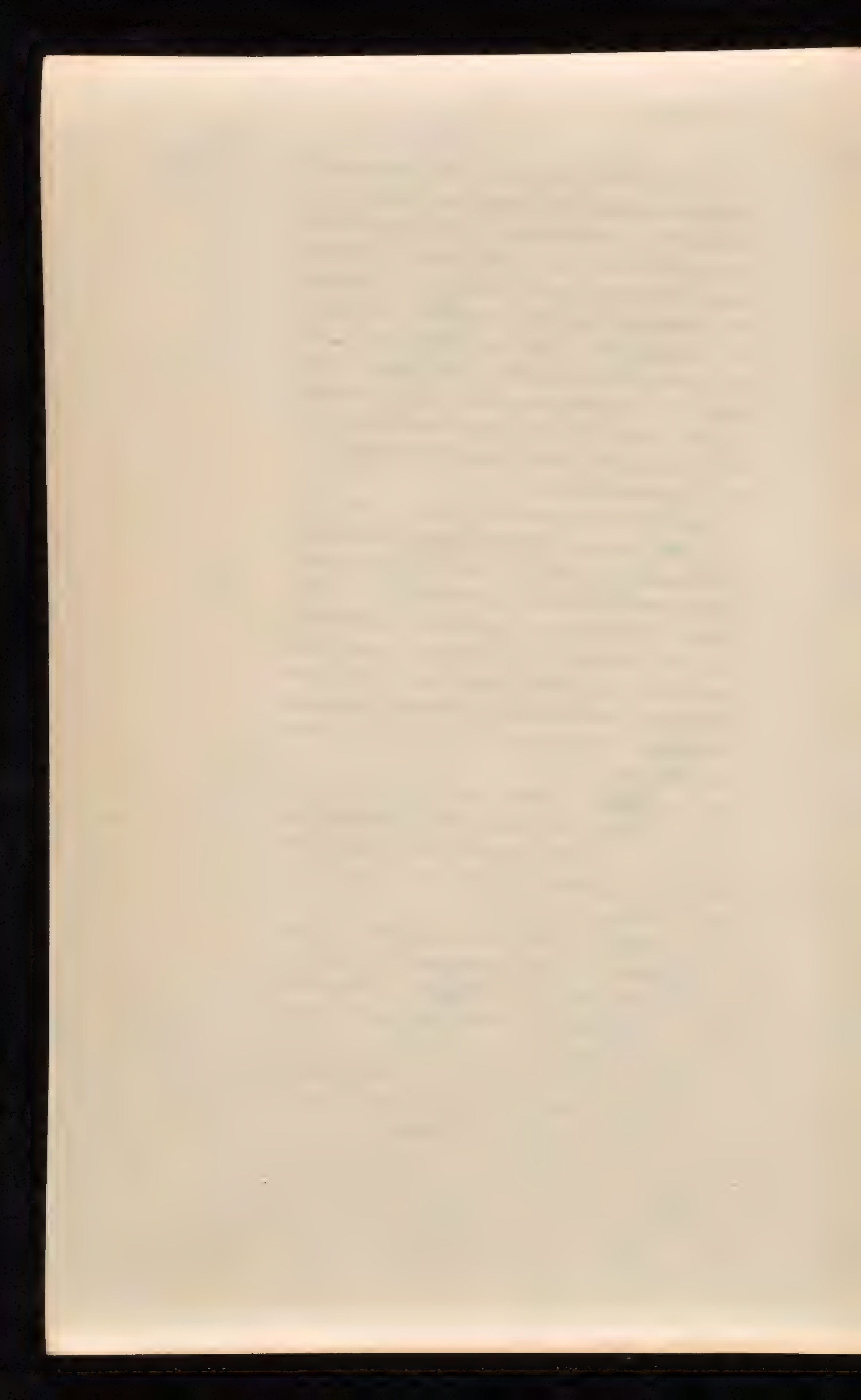
daher seine Anwendung und die Vervollkommnung seiner Behandlung auch eine verschiedene. Dies hat zur Folge, dass in bestimmten Gegenden auch bestimmte Materialbauten überwiegen, ein Umstand, den der Baukünstler nie übersehen darf, weil das anzustrebende Schönheitsideal auch »localen Charakter« beansprucht (Ziegelrohbau, Putzbau, Holzbau etc.)

Ein Umstand, welcher mit der Herstellungszeit eines Bauwerkes in engem Zusammenhange steht, muss hier des Besonderen erwähnt werden, schon deshalb, weil der grösste Theil der Bauauftraggeber, leider nur zu oft vom Architekten selbst, darüber irrig informirt ist. Es betrifft die erforderliche Zeit für die graphische, künstlerische und technische Durchbildung des Projectes, welche dem Künstler hiefür gegönnt ist.

Das Entstehen künstlerischer Arbeiten beruht zum Theile auf empirischem Schaffen und ist nur zu oft von Laune und Inspiration abhängig, nie aber wird solche Arbeit (weil eben auf empirische Weise entstanden) derart fehlerlos sein, dass der sie ausführende Künstler nicht selbst Aenderungen (gewöhnlich wenn es zu spät ist) als erwünscht bezeichnen könnte.

Ein mehr als genügender Zeitraum zur graphischen Herstellung des Werkes, wird also dem Werke selbst immer zum Vortheile gereichen.

Bei unseren Miethhäusern, welche ihr Dasein stets nur der Tendenz »Capitalsanlage« verdanken, ist die Zeit, in welcher der



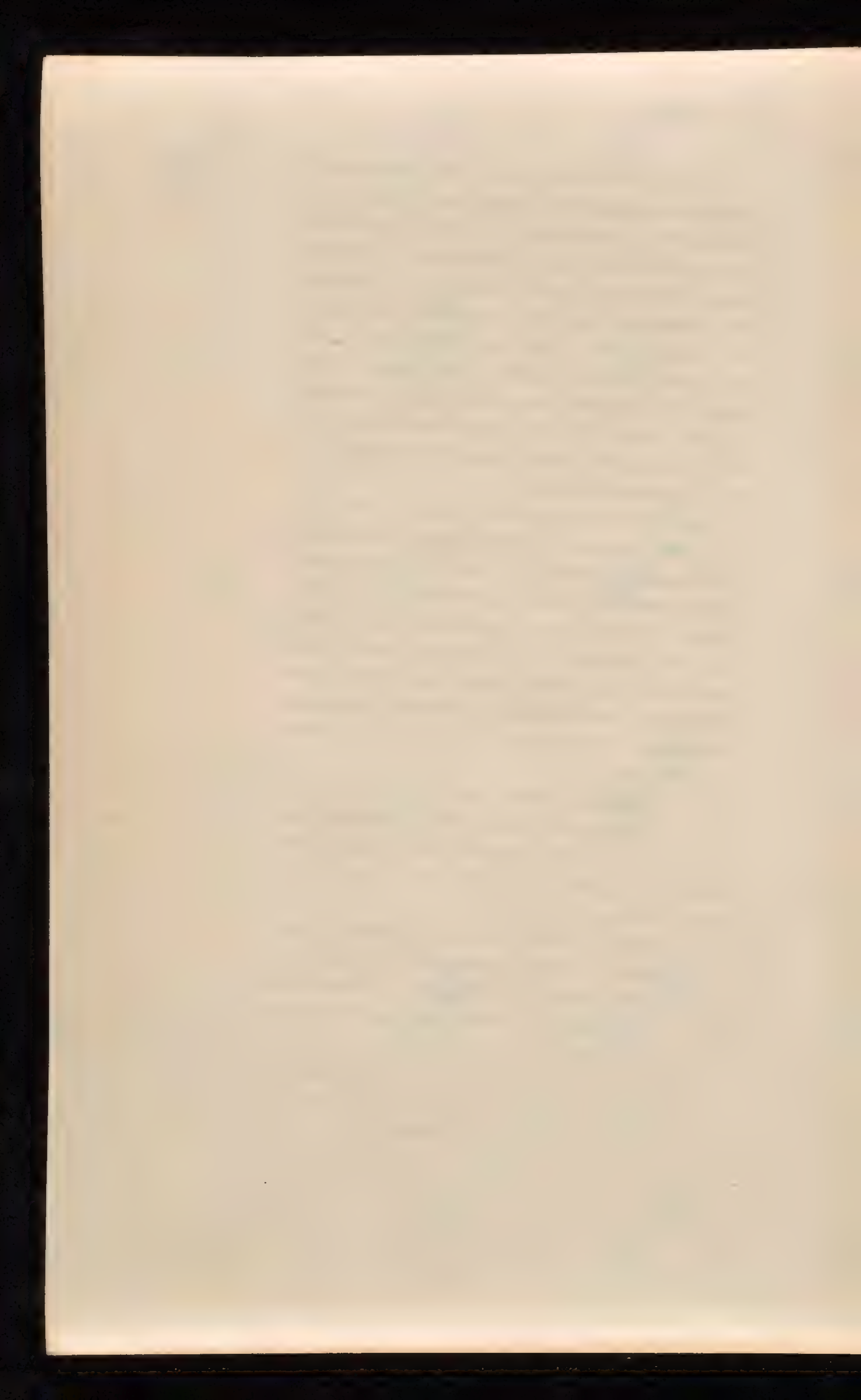
Architekt seine Arbeiten vollenden soll, immer sehr karg bemessen, ja sie schrumpft oft auf wenige Tage zusammen, da der Bauherr in der Regel den Baubeginn dem künstlerischen Auftrage sofort folgen lässt.

Bei Monumentalbauten ist dem Künstler gewöhnlich eine genügende Zeit gegeben, um sein Project wenigstens soweit zu studiren und zu vollenden, dass grössere Aenderungen ausgeschlossen sind, ja er geniesst oft den nicht genug zu schätzenden Vortheil, noch vor Beginn der Bauausführung durch ein Modell des Bauwerkes sich über Alles genügend Rechenschaft geben zu können.

Es mag daher als völlig berechtigt erscheinen, bei Beurtheilung künstlerischer Werke diesen Umständen Rechnung zu tragen.

Unter den Materialien, welche die moderne Bauweise besonders beeinflussen, spielt natürlich das Eisen die Hauptrolle. Seine constructiven Formen fügen sich am wenigsten in die uns überlieferte Formenwelt. In dem angetretenen so reichen Kunsterbe finden wir beinahe nichts, das uns dessen schönheitliche Ausgestaltung erleichtern würde.

War damit auch einerseits ein längeres Verhalten des so unsympathischen Utilitätsprincipes verbunden, so ist es andererseits nicht genug zu begrüssen, dass dort, wo die Kunst dieses Material formte, thatsächlich völlige Neuformen zu Tage traten und hiedurch einen der grössten Impulse zum Werden des Neustils gegeben haben!

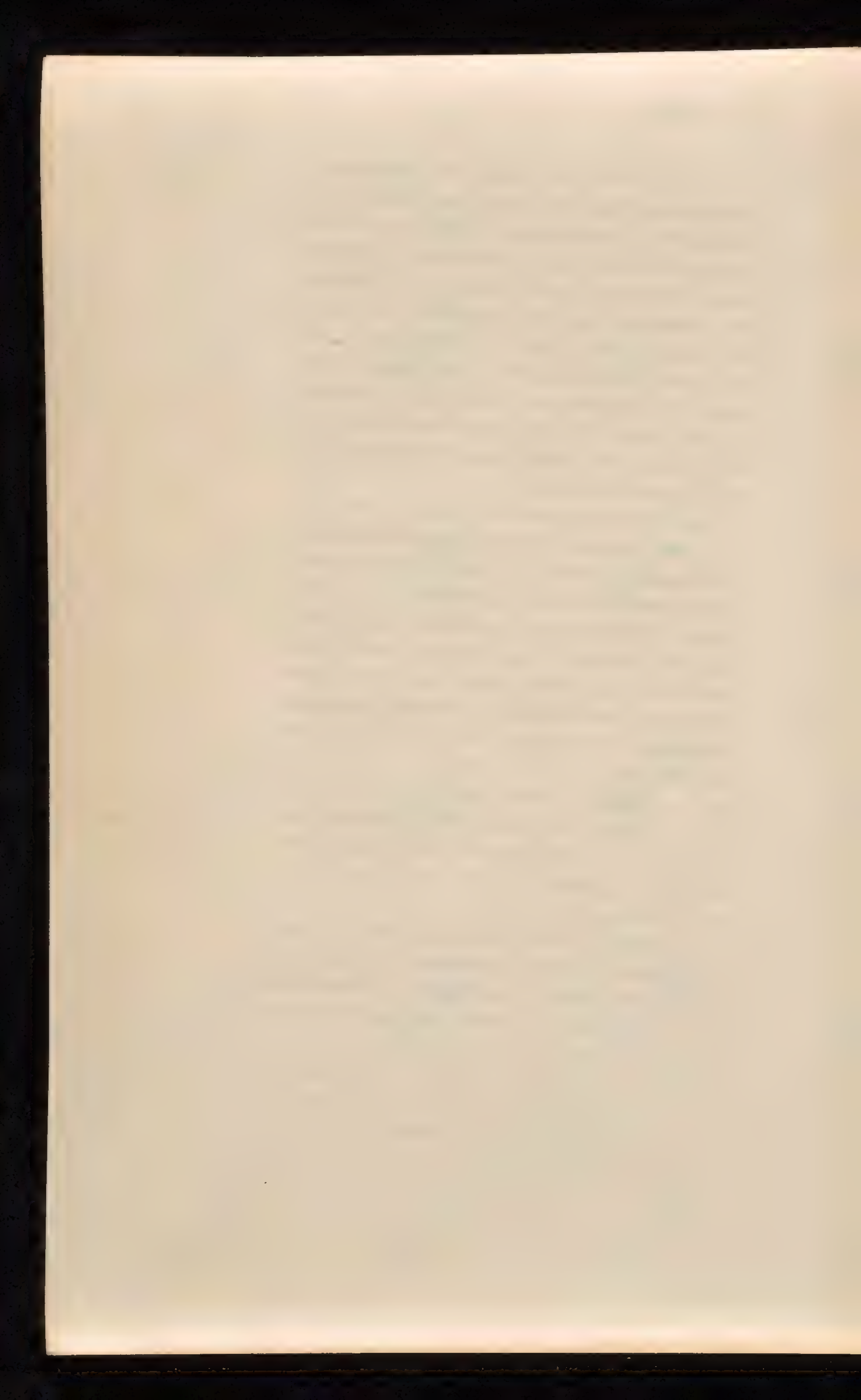


Die Eigenschaften des Eisens sind aber thatsächlich so ausserordentliche, dass sie fast jede Forderung zu erfüllen im Stande sind, und betreffs der Anwendung dieses Materiales eigentlich nur von einer pecuniären Grenze gesprochen werden kann.

Diese seine Universalität hat auch zu seiner Ueberhebung, die noch vor wenig Jahren sich unästhetisch und recht empfindlich breit machte, geführt. Einige neue Materialien, seine noch nicht ganz durchgeführte, mitunter angezweifelte Erprobung und der pecuniäre Standpunkt haben auch hier ernüchternd gewirkt und seine Verwendung auf jenes Mass beschränkt, welches der künstlerischen Anschauung moderner Menschen entspricht.

Es bleiben jedoch genug der Objecte, welche durch die Anwendung des Eisens constructiv und dadurch ästhetisch beeinflusst werden, so dass dessen Existenz und der daraus resultirende Einfluss auf unsere heutige Bauweise als tonangebend zu bezeichnen sind.

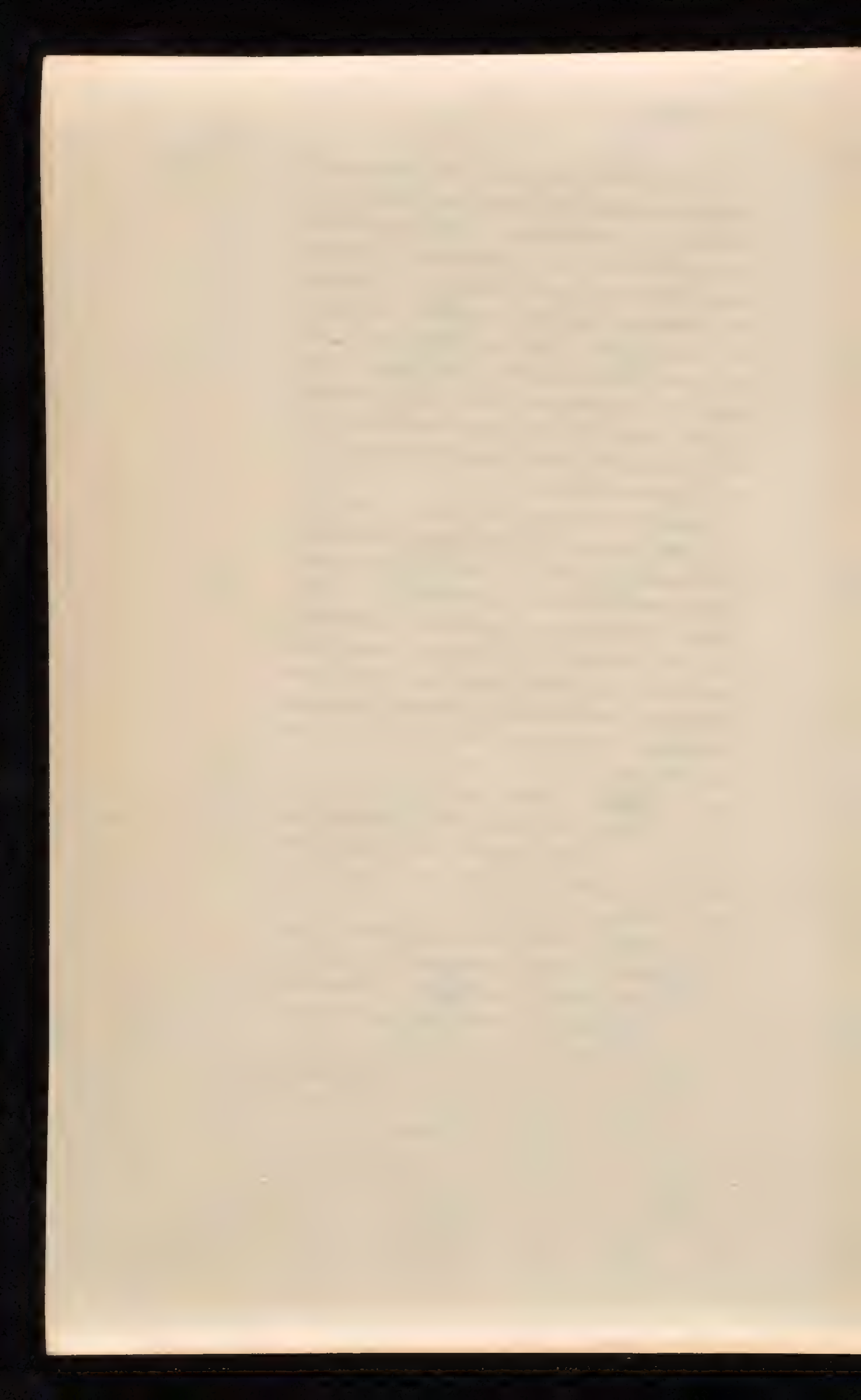
Die Möglichkeit und die Erleichterung so vieler Bauherstellungen, die Unbeschränktheit in der Annahme von Raumgrössen, die Durchführung des ausgesprochenen Pfeilerbaues, die freie Wahl jeder Deckenform mit beliebiger inneliegender Raumbelichtung, die starke Verminderung der Mauerstärken, die Feuersicherheit, die so bedeutend verringerte Bauzeit und so vieles Andere sind Dinge, welche wir nur der Verwendung dieses Materiales verdanken.



Der ungeheuere Werth der Construction und deren einschneidender Einfluss auf die moderne Kunst ist durch das hier Gesagte wohl genügend betont; es erübrigt aber noch, dem werdenden Baukünstler das Studium derselben auf das Eindringlichste ans Herz zu legen.

Richtig erdachte Constructionen sind nicht allein die Lebensbedingungen jedes baukünstlerischen Werkes, sondern sie werden auch, und es ist nicht oft genug zu wiederholen, dem schaffenden, modernen Baukünstler eine Unzahl positiver Anregungen bei Schaffung von Neuformen, in des Wortes vollster Bedeutung, in die Hand spielen.

Die meisten Constructionen wird sich der Architekt von Fall zu Fall selbst zurecht legen müssen. Dies erheischt aber nicht nur ein beständiges Verfolgen und Aufnehmen jeder Neuerung auf dem Gebiete der Construction und des Materials, sondern verlangt auch vom Architekten — und mit vollem Rechte — eine stark ausgeprägte, natürliche Findigkeit.

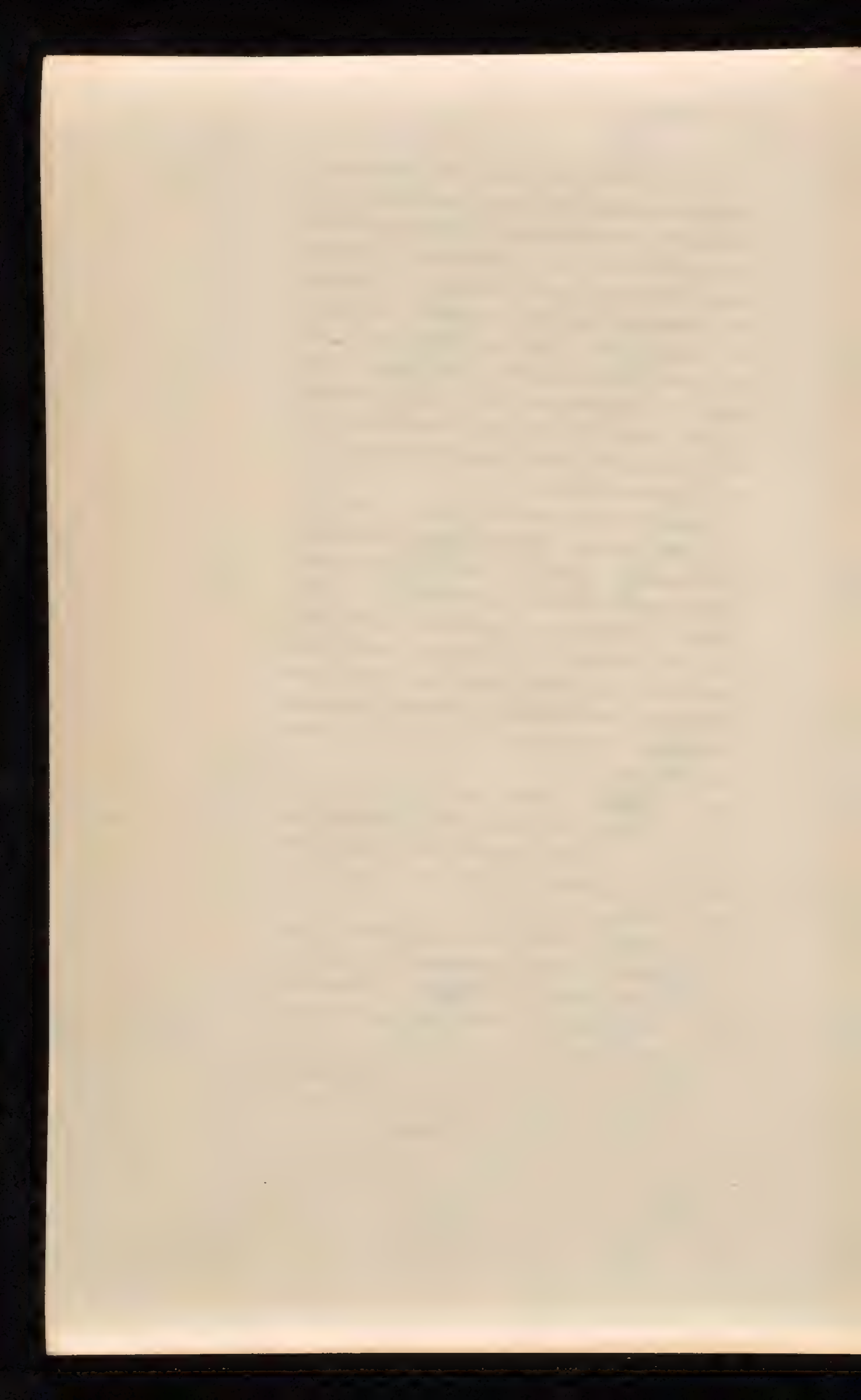


# DIE KUNSTPRAXIS.

Wiederholt war Gelegenheit das Wort »Kunstpraxis« zu gebrauchen und auf dessen spätere Erörterung hinzuweisen. Es soll darunter eine erlernte Uebung in der Formgebung verstanden sein. Sie wird sich bei Jedem, der eine lange Reihe von Jahren dem künstlerischen Berufe obliegt, einstellen. Ich halte es daher für zweckmässig, die wichtigsten diesbezüglichen Erfahrungssätze in diese Schrift einzureihen.

Bevor auf das eigentliche Thema eingegangen wird, soll die Frage erwogen werden: »Wie sind baukünstlerische Arbeiten graphisch darzustellen?«

Es ist nicht zu leugnen, dass für architektonische Schöpfungen, so lange sie am Papier stehen, sehr wenig Interesse bekundet wird. Die Ursache liegt nicht allein in dem, dass beinahe jedem Beschauer die Lust fehlt, die erforderliche Geistesarbeit, welche zur Vertiefung in ein Project nöthig ist, aufzuwenden, sondern sie findet auch darin ihren Grund, dass es so vielen Baukünstlern beliebt, den Entwurf in nüchterner, den Anforderungen modernen Geschmackes nicht ent-

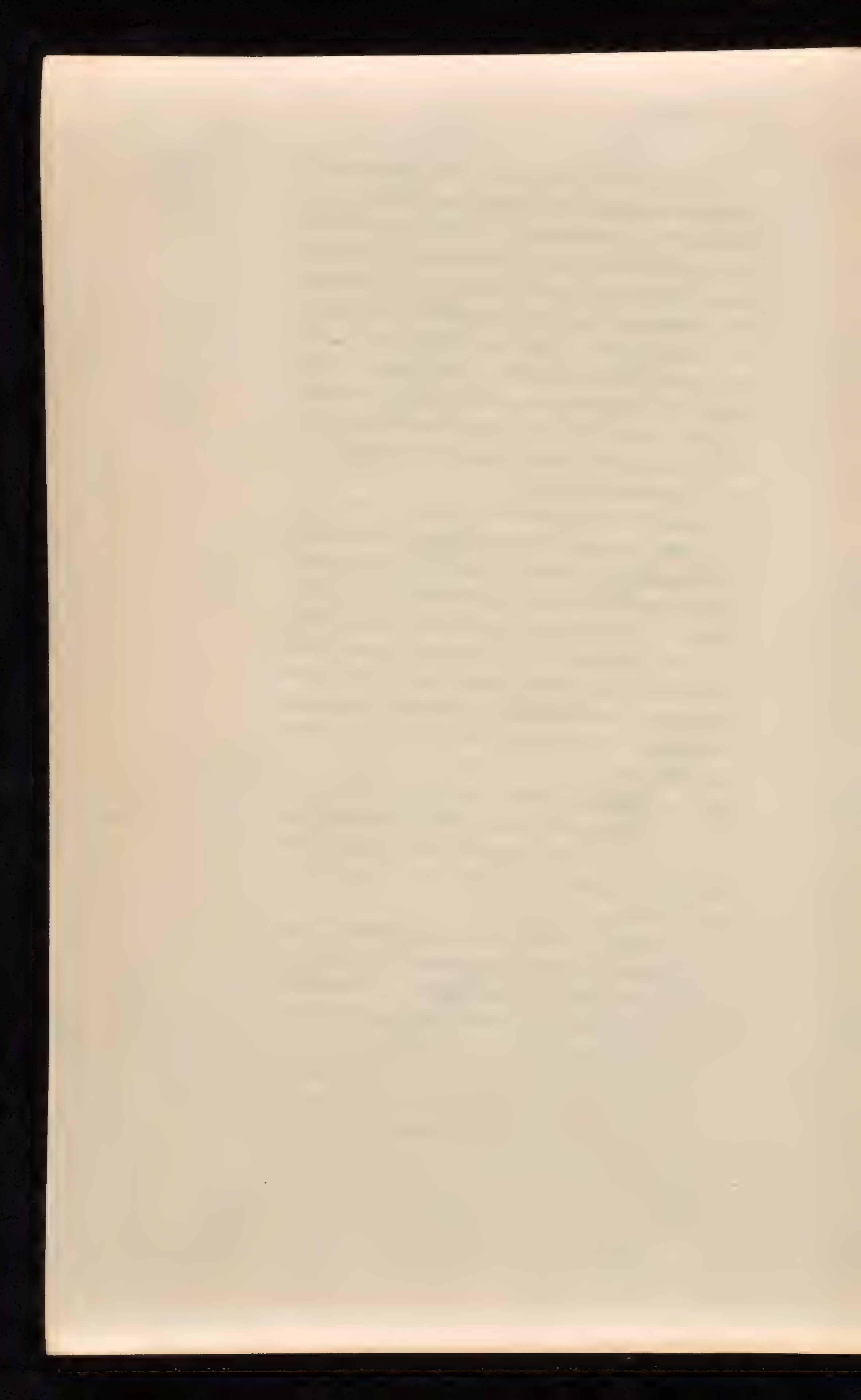


sprechender Weise darzustellen. Da durch neue Kunstgriffe und Erfindungen auch hier ein ständiges Vervollkommnen der Darstellungsweise fortschreitet und der Geschmack der Autoren verschieden ist, kann das »Wie« nicht genau präcisirt werden, und können demgemäss hier nur Andeutungen darüber folgen.

Um beim Alpha des architektonischen Zeichnens zu beginnen, muss vorerst betont werden, dass jede sogenannte flotte Manier ganz verwerflich ist, und dass es immer Aufgabe des Baukünstlers bleiben muss, seine Gedanken möglichst klar, scharf, rein, zielbewusst und überzeugungsvoll zu Papier zu bringen. Jede architektonische Zeichnung hat den Geschmack des Künstlers zu documentiren, und es darf nie vergessen werden, dass Künftiges, nicht Bestehendes dargestellt werden soll. Die Sucht, ein möglichst täuschendes Zukunftsbild zu bieten, ist schon deshalb als Fehler zu bezeichnen, weil sie eine Lüge involviren muss. Alle reizenden Zufälligkeiten und Stimmungen, der Natur abgelauscht, durch ein gutes Aquarell fixirt und auf ein nicht bestehendes Object übertragen, sind absichtliche Täuschungen, also schon darum zu verwerfen.



Näher liegend, richtiger und daher natürlicher ist es, durch eine, sagen wir secessionistische, mit Symbolen geschmückte Darstellung das Werk, Interesse erweckend und mit Gedanken erfüllt, dem Beschauer vor das Auge zu führen. Der Künstler hat dabei Gelegenheit, immer bei der Wahrheit



bleibend, Phantasie, Geschmack und sein Wollen zu zeigen, den Beschauer anzuregen und zu fesseln.

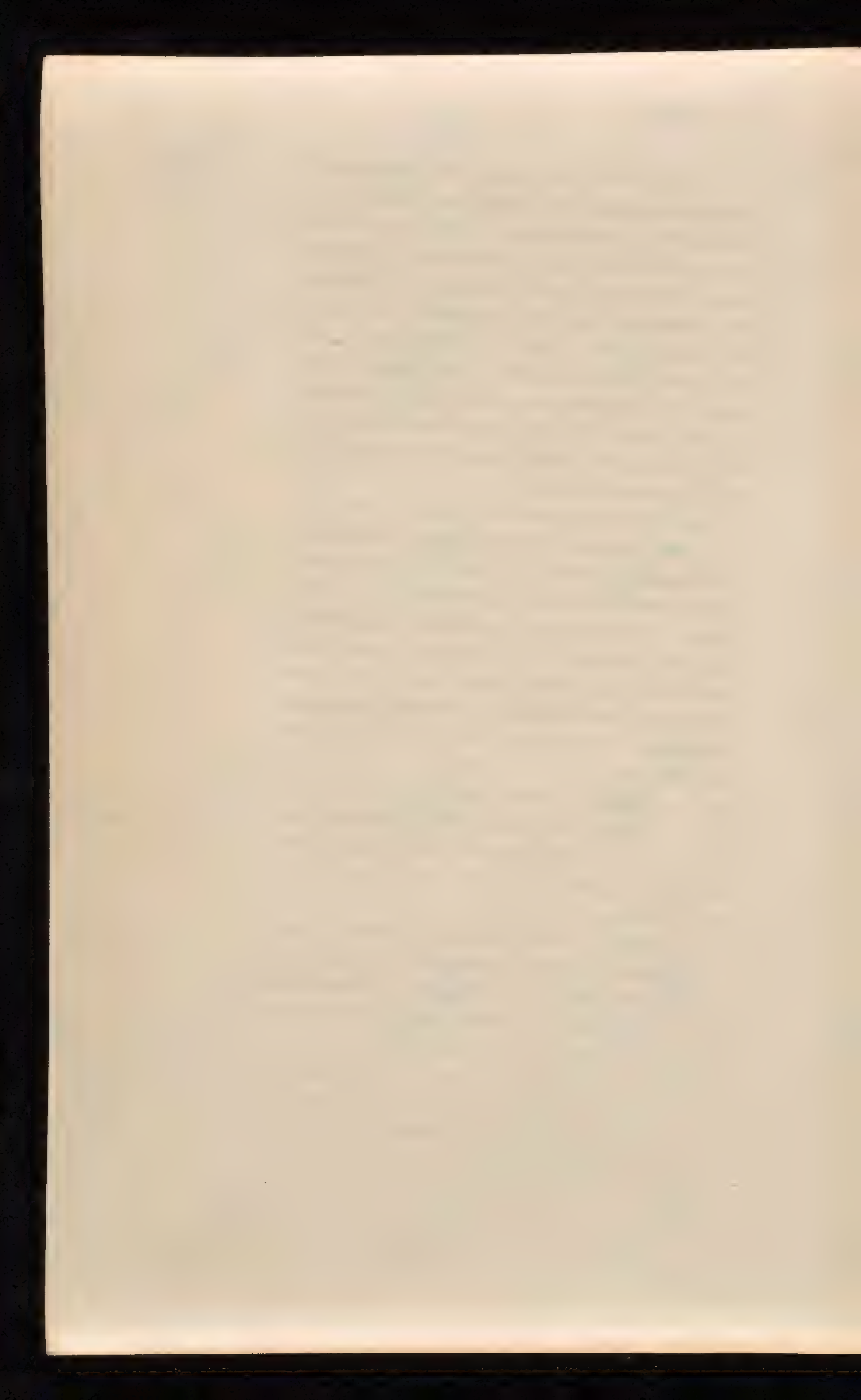
Es geht heute ein nicht hoch genug anzuschlagender jugendfrischer Zug durch die modernen Kunstbestrebungen und Publicationen. Es braucht nur auf die grosse Zahl ausgezeichneter englischer, deutscher und französischer Kunstzeitschriften hingewiesen zu werden, in welchen fast Alles in moderner, künstlerischer, allegorischer oder symbolischer Weise geboten wird. Derlei Publicationen geben dem Künstler eine Fülle von Anregungen.

Es muss jedoch vor dem Zuviel dieser »Arznei« gewarnt werden.

Ein geläuterter Geschmack wird dem Architekten auch hier als Führer zur Seite stehen und ihn trotz der reichen Anregung veranlassen, nur Dinge in seine Darstellung aufzunehmen, welche die Hauptsache würdig begleiten und das Interesse des Beschauers fördern.

Natürlich wird er sich nur solcher Darstellungsweisen zu bedienen haben, von welchen bei geringem Zeitaufwande die grösste Wirkung erhofft werden kann, und welche eine leichte und schöne Reproduction nicht ausschliessen. Durch Anwendung beigezeichneter Randleisten, Aufschriften, einzelner Details etc. kann selbst die harmloseste orthogonale Projection in ein sehenswerthes Kunstwerk verwandelt werden.

So wichtig aber auch das »Wie« der Darstellung ist, so muss es selbstredend gegen das, was dargestellt wird, in den



Hintergrund treten. Zu diesem »Was« kehren wir nun nach dieser kleinen Abschweifung wieder zurück.

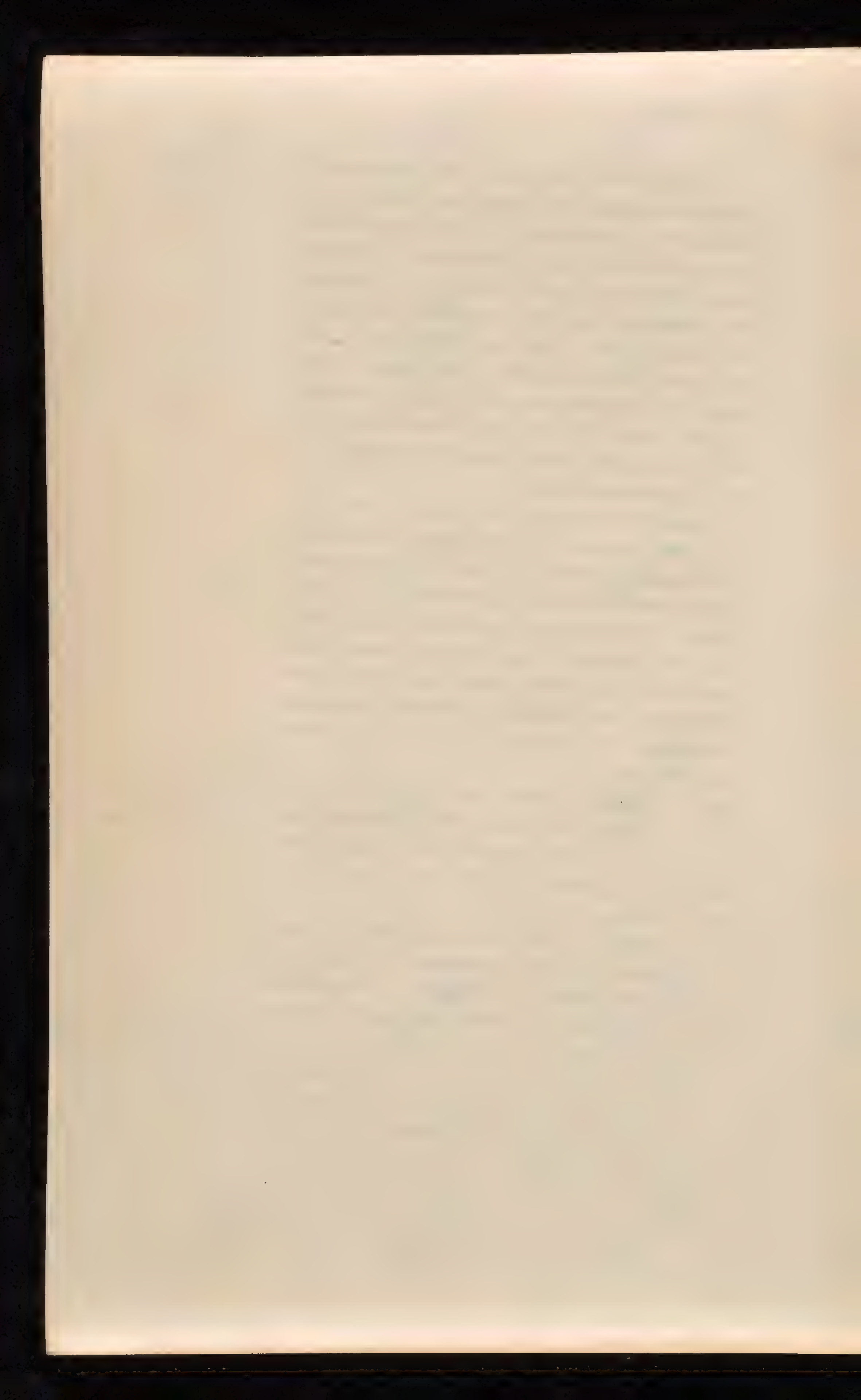
Es kann sich, wie in den anderen Theilen dieser Schrift, auch im Capitel »Kunstpraxis« nur um das Hervorheben einzelner wichtiger Momente, welche besonders moderne Architektur tangiren, handeln.

Das Modernste des Modernen in der Baukunst sind wohl unsere heutigen Grossstädte. Ihre bisher nicht erreichte Dimension hat eine Unzahl neuer Fragen entstehen lassen, die ihrer Lösung durch die Baukunst entgegensehen.

In jüngster Zeit ist besonders die Frage der Städte-Regulirung in den Vordergrund getreten, weil sich in vielen Fällen das zwingende Bedürfniss zeigte, eine rationelle Lösung dieser Frage, welche durch das Emporblühen einzelner Städte entstand, anzustreben.

Ein Zusammenfassen von Kunst und Zweck ist nach modernen Anschauungen immer die erste Bedingung einer guten Lösung. Mögen nun auch oft Fälle vorkommen, bei welchen das künstlerische Moment, das Zweckmässige weit überwiegt, so muss doch naturgemäss angenommen werden, dass beim Städtebau ein umgekehrtes Verhältniss eintreten muss, da die allgemeine Anschauung sicher dahin gravitirt, dass für den Verkehr keine Summe zu gross, für die Kunst eben »Nichts« gerade recht ist.

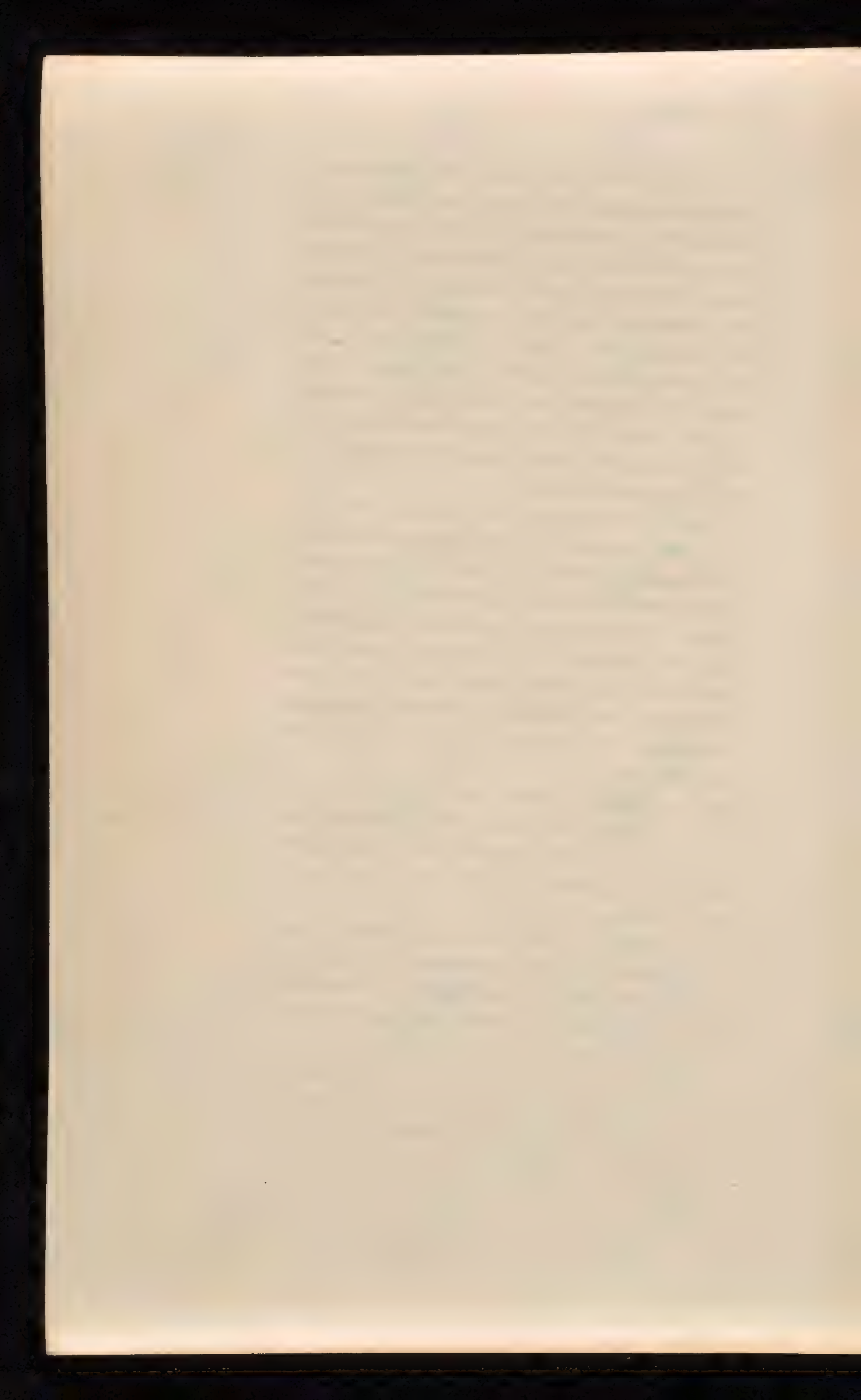
Gewiss ist es, dass das praktische Moment bei einer Stadtregulirung in den Vor-



dergrund treten muss und die Kunst, strenge genommen, eigentlich nur darüber zu wachen hat, dass jeder Vandalismus vermieden werde. Bestimmter und ihre Rechte fordernd wird sie erst dort auftreten, wo ihr Wirken ein natürliches ist.

Dies wird zur Folge haben, dass die verkehrstechnischen, ökonomischen und hygienischen Forderungen genau präcisirt und festgestellt werden und der den Regulirungsplan durchführende Baukünstler diese Prämissen künstlerisch zu verwerthen trachten muss.

Jede Stadtregulirung zerfällt naturgemäss in zwei Theile, in jenen Theil, in welchem Technik und Kunst ziemlich frei schalten und walten können, nämlich in das neu zu Schaffende die Peripherie der Stadt, und in jenen Theil, bei welchem die Wünsche nach Neugestaltung sich dem Häusermeere, den Kunstdenkmälern, vorhandenen Einrichtungen und Anlagen accommodiren müssen, also das Stadtinnere. Beide Theile sind natürlich von einander abhängig und wird so manche Aufgabe nur mit Berücksichtigung des ganzen Stadtgebietes gelöst werden können. Stets wird leider auf das dringender erscheinende Stadtinnere der grössere Werth gelegt und die Peripherie recht stiefmütterlich behandelt. Es ist dies schon deshalb ganz unrichtig, weil schon in kurzer Zeit hieraus eine neue Calamität entstehen muss, und sicher wieder Fragen auftauchen werden, welche ebenso dringend ihrer Lösung bedürfen.



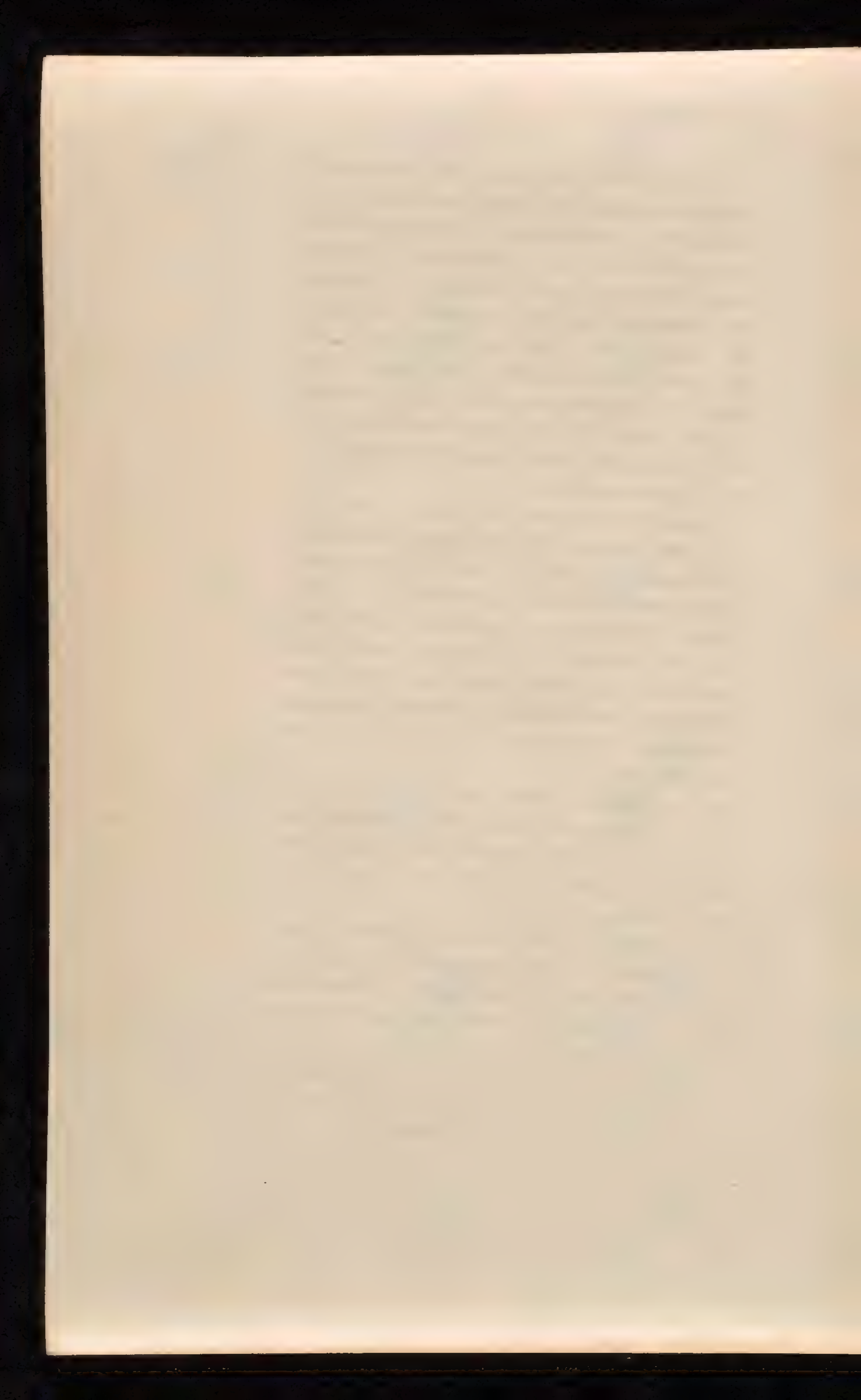
Gewiss sind künftig erforderliche Dinge (Bahnen, Parks, Approvisionirung, Kehricht- und Schneeabfuhr, Materialzufuhr, Leichentransport, Stationsanlagen, Bezirksbaugruppen etc.), wenn ein grosser Zug durch einen Regulirungsplan geht, leichter, schöner und billiger erhältlich. Durch die Vernachlässigung der Peripherie wird speciell in Wien ein grosser Uebelstand thatsächlich grossgezogen, dessen Vermeidung beinahe in allen deutschen Städten nicht nur sehr gut gelungen ist, sondern überdies noch dazu beigetragen hat, die betreffenden Vorstädte wohnlicher, gesünder, reiner und schöner zu gestalten. In Wien ist das Gegentheil der Fall, die Peripherie der Stadt gibt dem sprichwörtlich gewordenen ungarischen Dorfe nichts nach.

Bemerkt mag noch werden, dass die stets anzustrebende weit räumliche Ausdehnung einer Stadt gewiss mit den Verkehrsverhältnissen in directem Zusammenhange steht, und dass schlechte Verkehrsverhältnisse, hohe Grundpreise, Stockwerksanhäufung und eine gedrängte Bauweise zur Folge haben müssen, dass aber auch eine schlechtregulirte Stadtperipherie wesentlich zur Verschlimmerung dieser Uebelstände beiträgt.

Die grösste Sorgfalt und Aufmerksamkeit in der Stadtanlage beanspruchen Strassen und Plätze.

Sie sind es, die vorerst eine Besprechung erheischen.

Unnöthig ist es, einen Beweis darüber zu führen, dass Platzgrösse und Platzwand



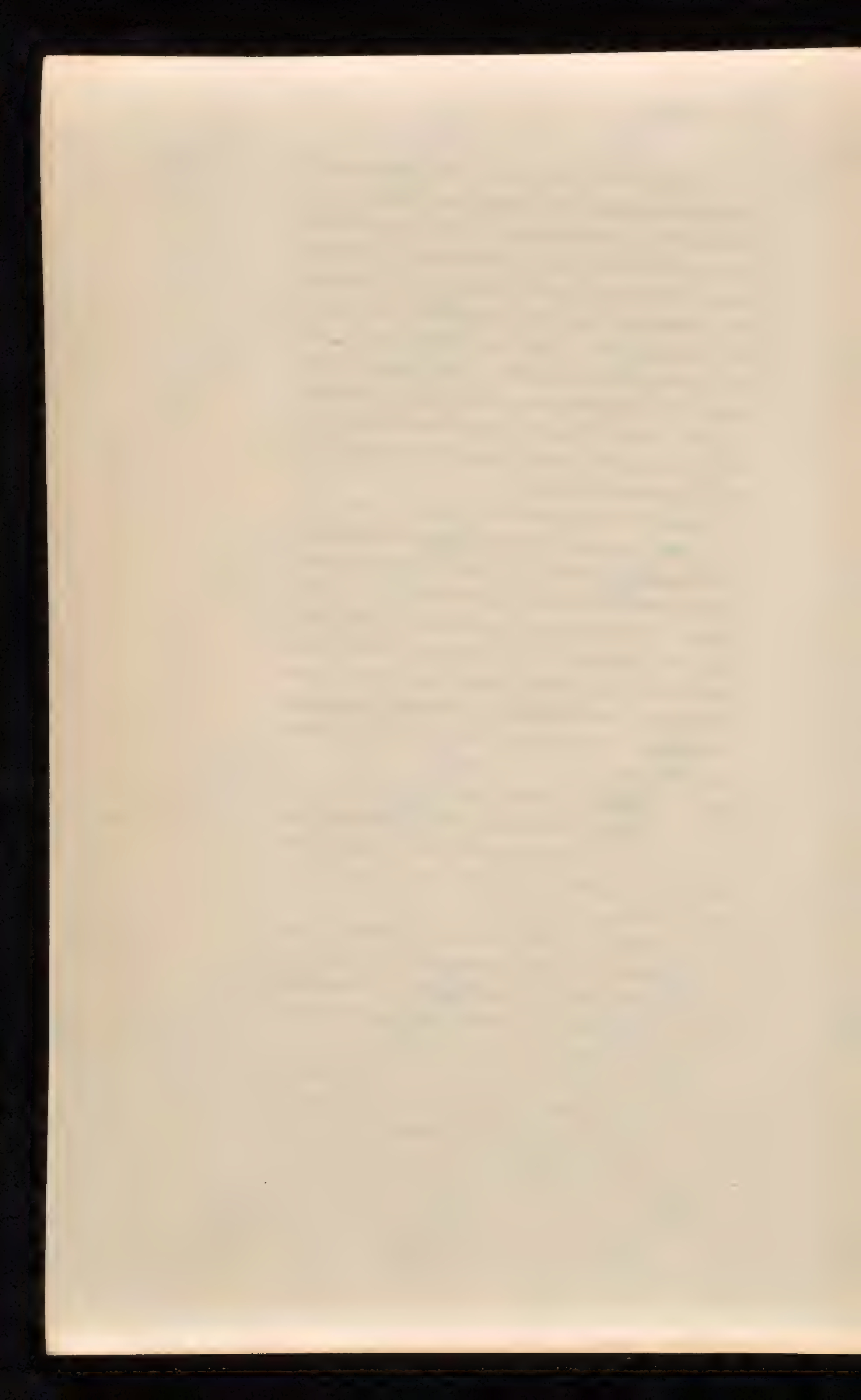
untereinander im richtigen Verhältnisse stehen müssen. Die Dimensionen eines Platzes scheinen beliebig zu sein, doch finden sie ihre natürliche Begrenzung darin, dass die erreichbare Höhe der abschliessenden Platzwand ziemlich scharf gegeben ist. Diese Höhe, ob sie nun durch Bauwerke oder Baumgruppen entsteht, wird, abgesehen von einzelnen weiter emporragenden Bautheilen, kaum mehr als 30 Meter betragen. Soll daher die Platzwand in der angedeuteten Höhe auf das Auge noch genügend kräftigen Eindruck hervorrufen, so kann bei sonst richtigem Flächenverhältniss des Platzes etwa 120.000 Quadratmeter als ästhetische Grössengrenze bezeichnet werden. Die »Place de la Concorde« in Paris hat 100.000 Quadratmeter.

Die Bodenfläche so gross dimensionirter Plätze bedarf aber in künstlerischer Beziehung gewisser Augruhepunkte und ganz energischer Theilungen.

Diese Ruhepunkte werden durch Aufstellung figuraler und architektonischer Monumente, Brunnen etc. geschaffen, während Candelaberreihen, Balustraden, Alleen, Perrons, Trottoirs etc., die die Fläche theilenden Leitlinien für das Auge abgeben.

Als ästhetische Grössengrenze einer Strassenbreite bei 25—30 Meter hoher Einfassung kann etwa 80 Meter normirt werden, aber auch diese bedarf stark betonter Theilungen, um sie dem Auge angenehm fasslich erscheinen zu lassen.

Die Länge einer Strasse soll erfahrungsmässig nicht unter das Fünffache ihrer



Breite sinken und nicht das Fünfzehnfache derselben ohne charakteristische Unterbrechung überschreiten.

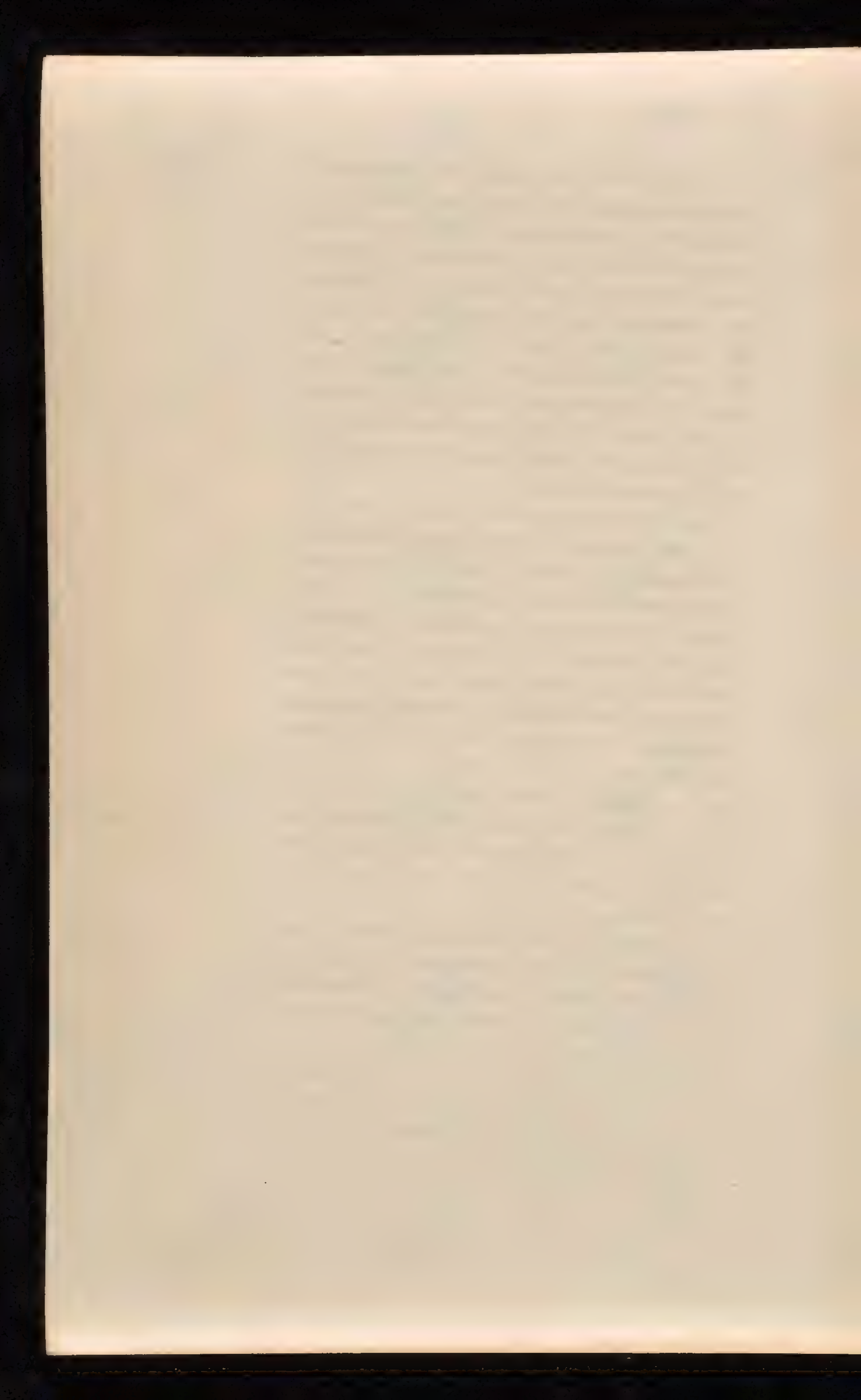
Die Minimaldimensionen eines Platzes sind selbstredend von der Höhe seiner Platzwand und von seiner Grundform abhängig, während für Strassenbreiten der in der ganzen Welt acceptirte Satz gelten muss, dass die Höhe der Einfassung die Strassenbreite nie übersteigen darf.

Es ist hier an der Zeit, gewissen verschrobenen Ansichten entgegenzutreten, welchen ein grosser Theil des Publicums huldigt, und die dahin gravitiren, jeden freien Platz, selbst das kleinste Plätzchen mit einer Gartenanlage zu »schmücken«.

Die Verfechter dieser Ansicht führen jederzeit eine Unzahl von Schlagworten, wie Augenweide, Luftcentrum, Aufsauger des Stickstoffes etc., in bombastischer Weise im Munde. Diese Schlagworte werden dann in volksfreundliche Phrasen gekleidet und in die Massen geworfen, alles mögliche Hygienische behauptet, ob aber derlei Anlagen auch schön sind, wird nicht erwähnt.

Ganz abgesehen davon, dass solche Sanitätsforderungen in ihrer Wirkung mehr als fraglich sind, stehen diese kümmerlich vegetirenden Garten-Caricaturen Jedermann im Wege und machen eines der schönsten architektonischen Motive, nämlich den Effect der Fläche mit ihren Leitlinien, zur Unmöglichkeit.

Die zauberhafte Wirkung der Place de la Concorde in Paris wird Jedem, der sie



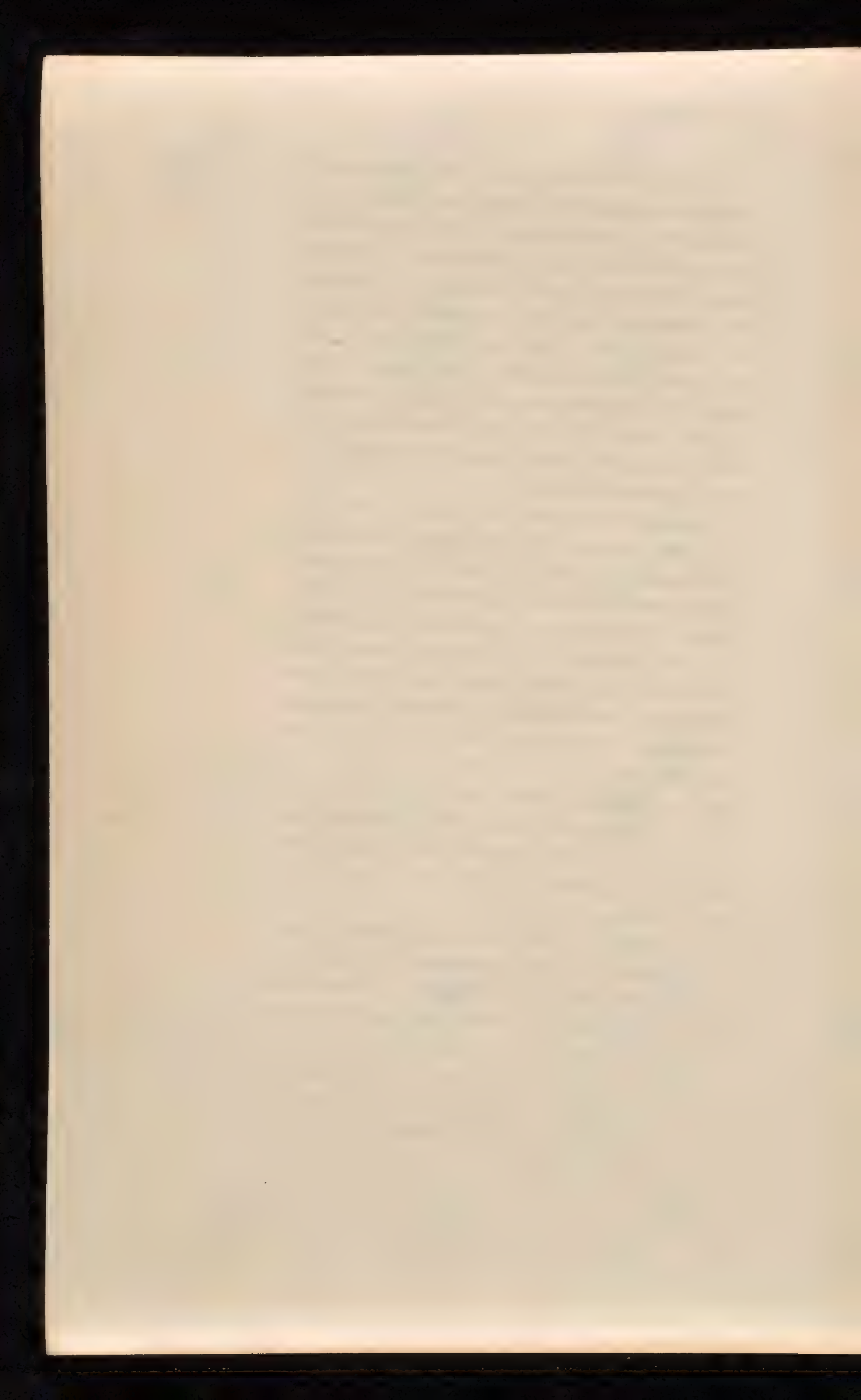
gesehen hat, in dauernder Erinnerung bleiben.

Eine Gartenanlage auf derselben (es hat, dem Himmel sei's gedankt, noch kein Mensch den Muth gehabt, eine solche zu verlangen) würde ihre ganze Wirkung zerstören. In Wien aber ist es gelungen, einen der grössten Plätze (den Rathhausplatz, 80.000 Quadratmeter) durch eine alberne Gartenanlage jeder künstlerischen Wirkung zu berauben und mit einer monströsen, jedem praktischen Bedürfnisse Hohn sprechenden Wegführung zu schänden.

Gartenanlagen in Städten haben den ästhetischen und praktischen Bedürfnissen (zwei Begriffe, welche sich nach modernen Anschauungen in der Regel decken) völlig Rechnung zu tragen und auf den eilenden Fussgänger nicht allein durch einen geraden schattigen Weg Rücksicht zu nehmen, sondern demselben auch die mächtige Wirkung der Platzfläche zu wahren.

Unwillkürlich drängt sich im Anschlusse an das Gesagte die Parkfrage in den Vordergrund, es sollen ihr deshalb einige Zeilen gewidmet sein.

Parks im eigentlichen ursprünglichen Sinne sind ungeheuere Territorien, welche landschaftliche Schönheiten in sich schliessen und deren reiche Besitzer veranlassten, sie zu Herrensitzen umzugestalten. Es wurden demgemäss Fahr- und Gehwege angelegt, welche Terrainwellen, Waldpartien, Baumgruppen, Seen, Teiche, Flüsse, Bäche, Felsgruppen und Aussichtspunkte etc. in leicht zugänglicher Weise verbanden und zur

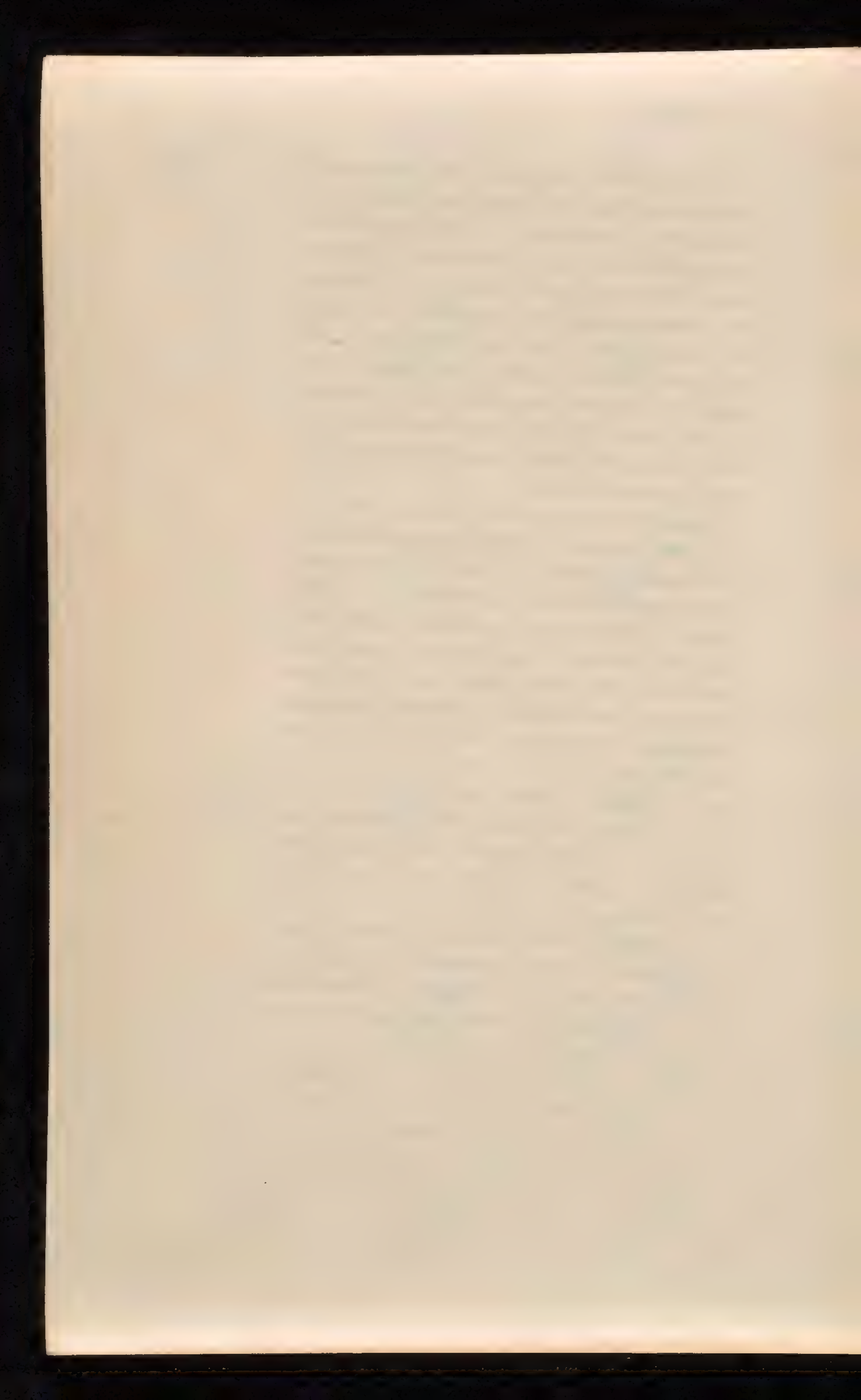


malerischen Abwechslung brachten. An den schönsten und geeignetsten Punkten baute man Schlösser, Pavillons etc.

Aus diesen durch Contrast von Natur und Kunst entstandenen Motiven ist durch beständige Verkleinerung und durch Herbeizerrung von Objecten, welche weder dem Terrain noch der Lage entsprechen, die Caricatur des sogenannten englischen Parks, dessen Imitation (Stadtpark in Wien u. s. v. A.) entstanden. Seine weitere Verkleinerung musste, wie so viele Beispiele zeigen, selbstredend zu völliger Lächerlichkeit führen. Dies ist umso trauriger, als uns die Meister der Renaissance und hauptsächlich des Barock geradezu unübertreffliche Vorbilder für Gartenanlagen in der Nähe von Bauwerken als leuchtende Beispiele hinterliessen. Sie haben uns deutlich den richtigen Weg gezeigt, auf welchem wir wandeln müssen, damit Bauwerk und Gartenanlagen sich gegenseitig in ihrer Wirkung unterstützen und ergänzen.

Es ist daher nicht genug zu empfehlen, dass der Baukünstler diesbezüglich energisch eingreife, um die thatsächlich auf dem tiefsten Niveau stehende Gartenkunst so bald als möglich zu heben.

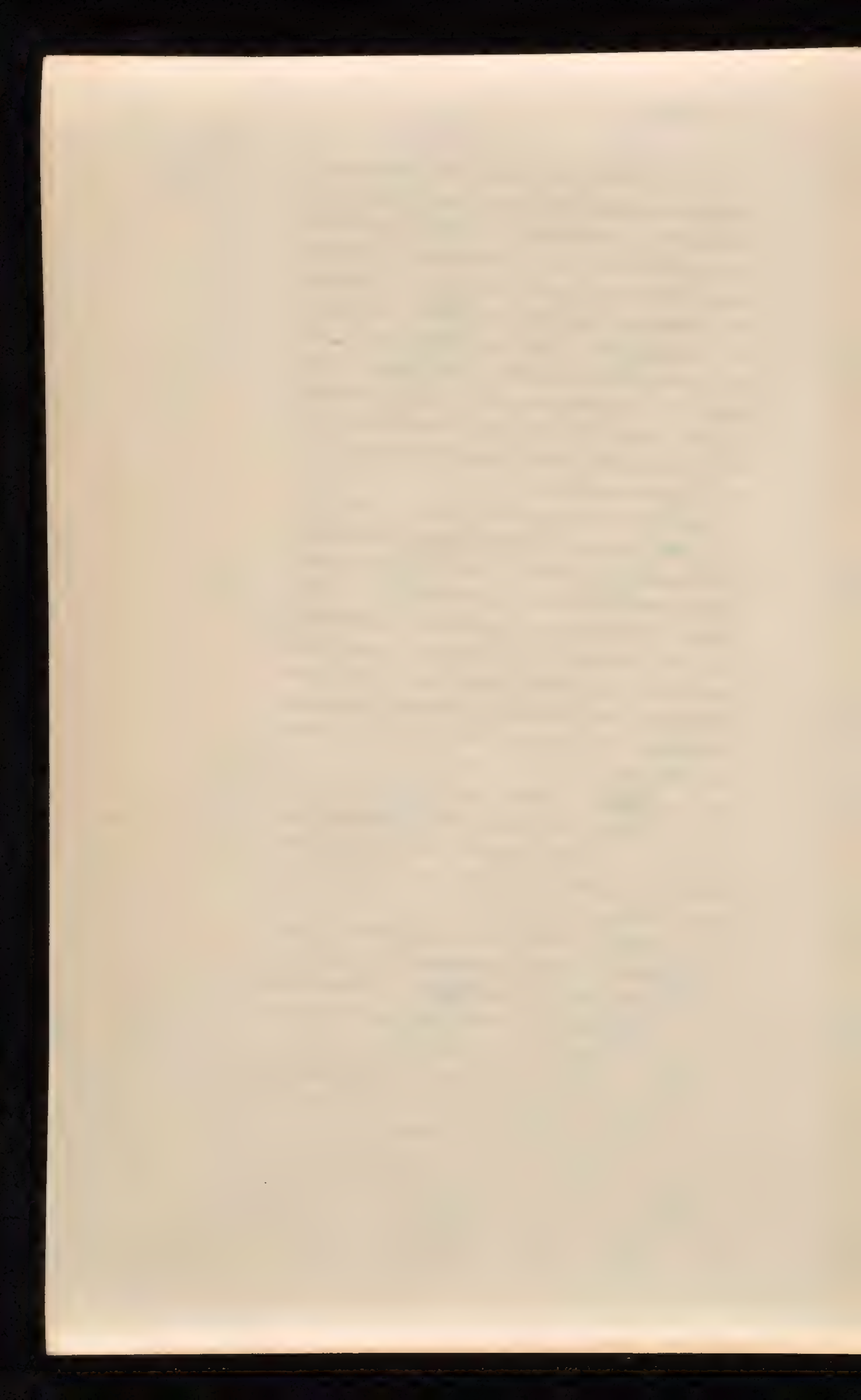
So wird es ihm nicht allein obliegen, die Hauptdisposition solcher Anlagen schönheitlich auszugestalten, sondern er muss auch über die Flora soweit informirt sein, dass es ihm beim Verfassen eines solchen Projectes ein Leichtes wird, die richtige Disposition von Baumgruppen, Einfassungen, Lauben, Hecken etc. vorzunehmen; er muss über



die Haltbarkeit der Pflanzen mit Rücksicht auf die örtlichen Verhältnisse unterrichtet sein, er muss Farbe und Aussehen der vorzuschlagenden Gewächse genau kennen, er muss über die Wirkung des Terrains und dessen künstliche Verschneidung, über Lage und Anordnung der Wege, Durchblicke, Augpunkte, über künstlerische Wasserbauten, über Verwendung und Vertheilung von Figuren, Treibhaus- und Decorationspflanzen, über den Bau von Gewächshäusern, über Teppichgärtnerei sammt dem grossen Apparate ihrer Erhaltung völlige Klarheit besitzen.

Er muss weiters darüber genau unterrichtet sein, welche Baumsorten sich von Fall zu Fall zu Strassenalleen eignen und welcher Ersatz durch Hecken, Lauben etc. geboten werden könnte, und muss endlich wissen, wie dem Absterben der Strassenvegetation, durch das ausströmende Leuchtgas, durch die sickernde Strassenjauche, durch die vom Wagenverkehre verursachte Vibrirung und durch Mangel genügenden Untergrundes (wegen Canälen, Wasserläufen etc.) mit Erfolg begegnet werden kann.

Nochmals sei hier auf die ausserordentliche, monumentale Wirkung der Bodenfläche aufmerksam gemacht; Platzflächen lassen sich durch Verwendung von verschiedenen Pflasterungsmethoden mit verschiedenfarbigen Steinsorten teppichartig ausgestalten und erzeugen dann, mit Zuziehung der Leitlinien gut situirter Schauobjecte, die grossartigsten Wirkungen.



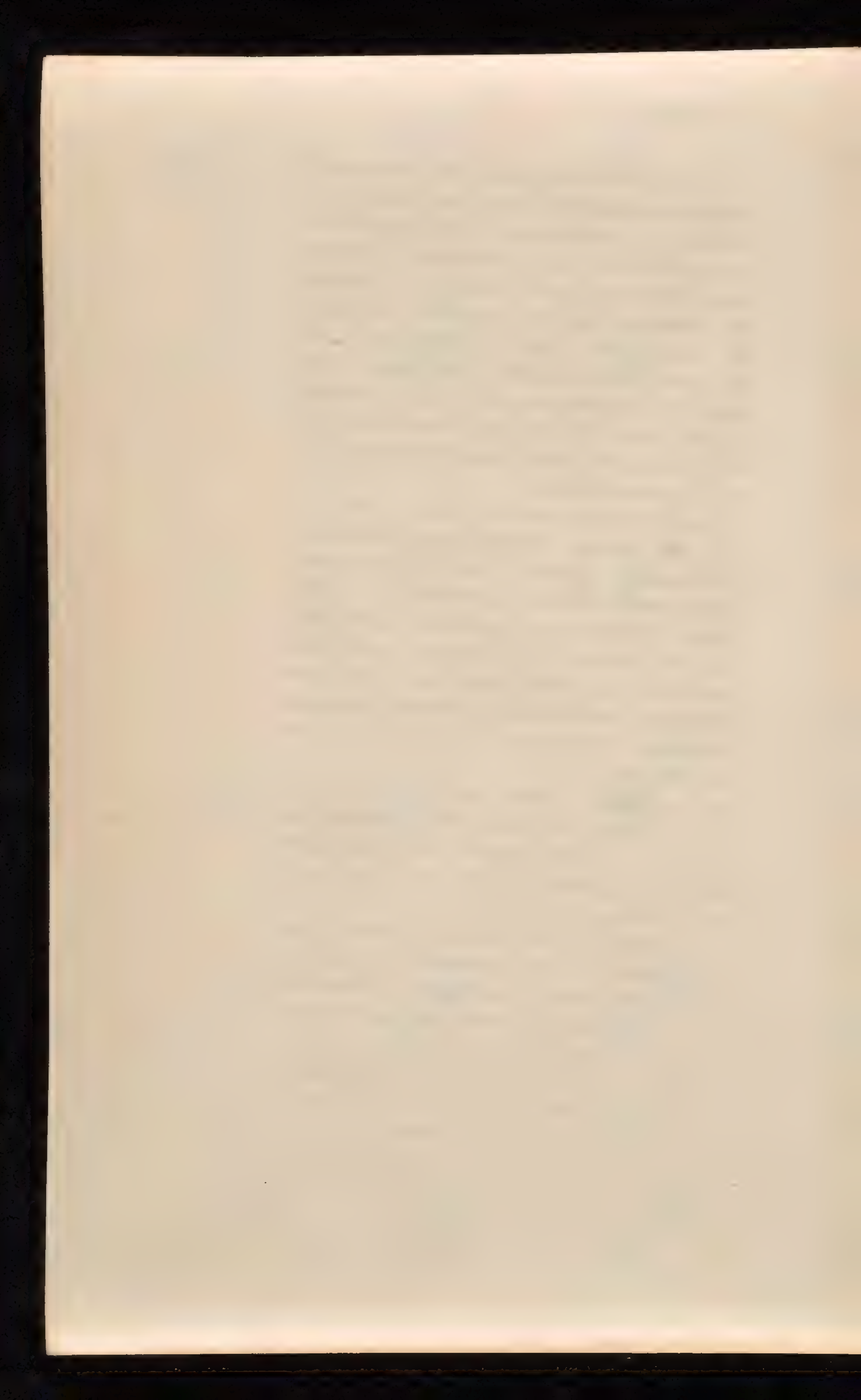
Es stehen diese Dinge mit dem künstlerischen, monumentalen Aussehen des Platz- und Strassenbildes in so engem Zusammenhange, dass ihre intensive Berücksichtigung nicht genug empfohlen werden kann.

Nach dieser Abschweifung zum Platz- und Strassenbilde zurückkehrend, muss hervorgehoben werden, dass dieses in anderer Weise noch gewaltig vom Baukünstler beeinflusst werden muss, um künstlerischen Anforderungen zu genügen.

Leider steht dem Architekten in vielen Fragen gewöhnlich kein Einfluss zu, da andere Gründe in der Regel die ästhetischen überwiegen.

Die wichtigste unter den noch zu erwähnenden Forderungen ist die richtige Platzbestimmung öffentlicher Gebäude zur Erzielung eines künstlerischen, abwechslungsreichen Bildes und die Schaffung des immer fehlenden, ästhetisch aber absolut nothwendigen Augaxen-Endpunktes.

Das Ausserachtlassen solcher künstlelerischer Anforderungen, das überall so stark vortretende Utilitätsprincip, die Abneigung gegen monumentale Bauausführungen, der nie behobene Geldmangel für Kunstbestrebungen etc. geben auch hier dem Architekten manche harte Nuss zu knacken, und haben leider nur zu oft, zur Behebung solcher Mängel, eine Art Scheinarchitektur hervorgerufen, welche mit einer Lüge den Fehler zu decken versucht. Die schon erwähnten outrirten Miethhausfaçaden und die in neuester Zeit beliebte octroirte Façadentype (Arkaden und Häuser am Franz Josefs-Quai

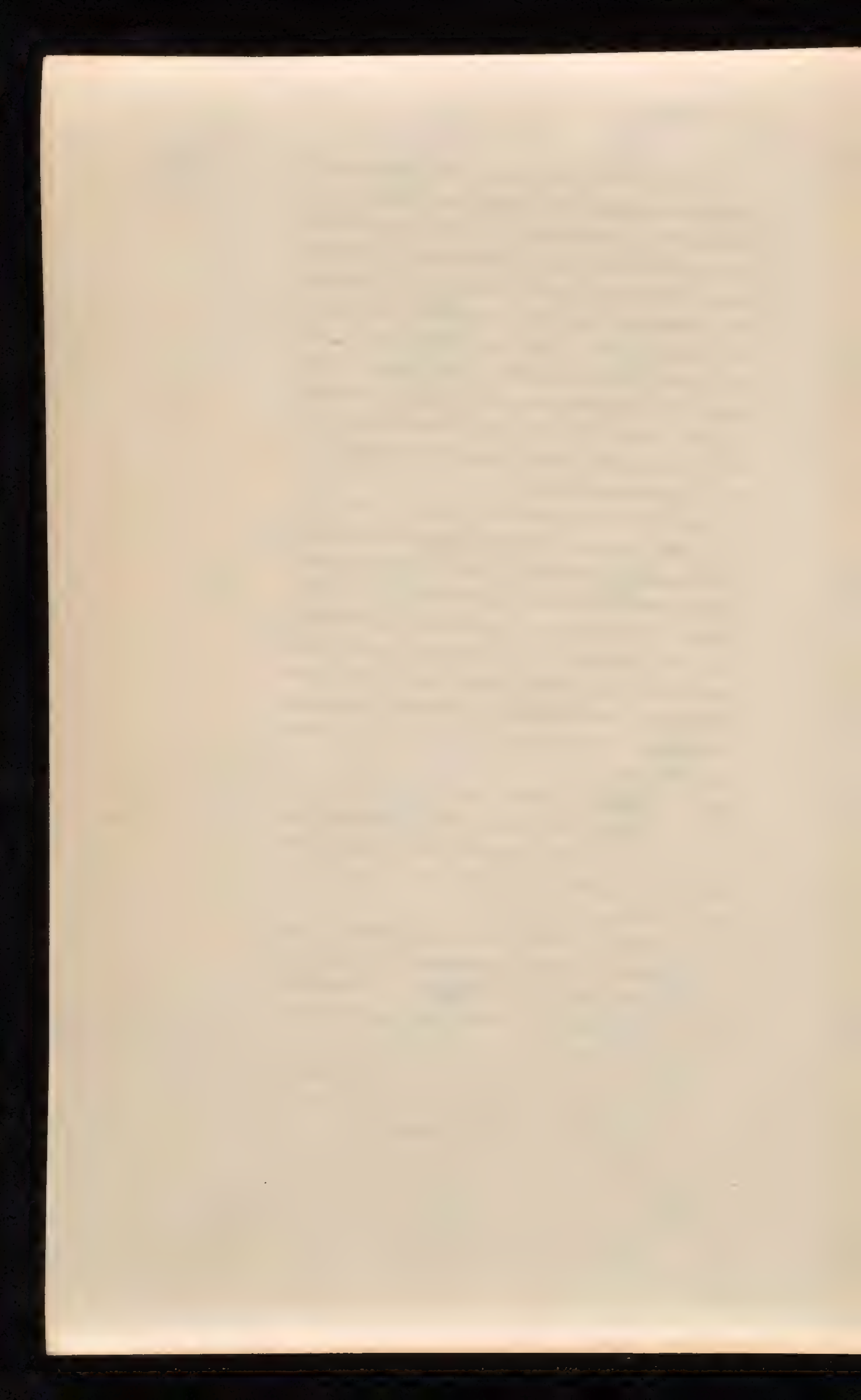


in Wien), also eine künstlerische, nicht technische Baubevormundung gehören in diese Kategorie. Das Schwindelhafte von Lügen Strotzende, an Potemkin'sche Dörfer Erinnernde, das in solcher Anordnung liegt, kann nicht genug getadelt werden. Keine Kunstepoche als die unsere hat solche Undinge aufzuweisen, sie geben uns ein recht trauriges Bild der Kunstverhältnisse unserer Zeit. Nur darin mag zum Theil eine Entschuldigung liegen, dass der auf Abwege gerathene Geschmack nach dem erwünschten künstlerischen Ausdrucke ringt, die moderne Allgemeinheit ihm aber die Mittel, dies zu erreichen, schon deshalb verweigern muss, weil die stets wachsende Menge von Miethhäusern mit der erforderlichen Anzahl öffentlicher Gebäude in sehr ungleichem Verhältnisse steht.

Die täglich einander ähnlicher werdende Lebensweise der Menschen hat das Einzelwohnhaus stark verdrängt, die Bauvorschriften haben noch ein Uebriges gethan, und so musste denn unsere heutige Uniformität der Miethhäuser entstehen.

In keiner anderen Stadt spielt das moderne Miethhaus eine so grosse Rolle als bei uns.

Haben in London die Bodenbesitzverhältnisse für diesen Zweck eine Bautype hervorgerufen, von welcher zu behaupten ist, dass sie beinahe auf jede Mitwirkung der Kunst verzichtet, so ist in Paris wieder eine Lösung gereift, welche das Unterbringen des Dienstpersonals in die Mansarden als unverrückbaren Ausgangspunkt hat.

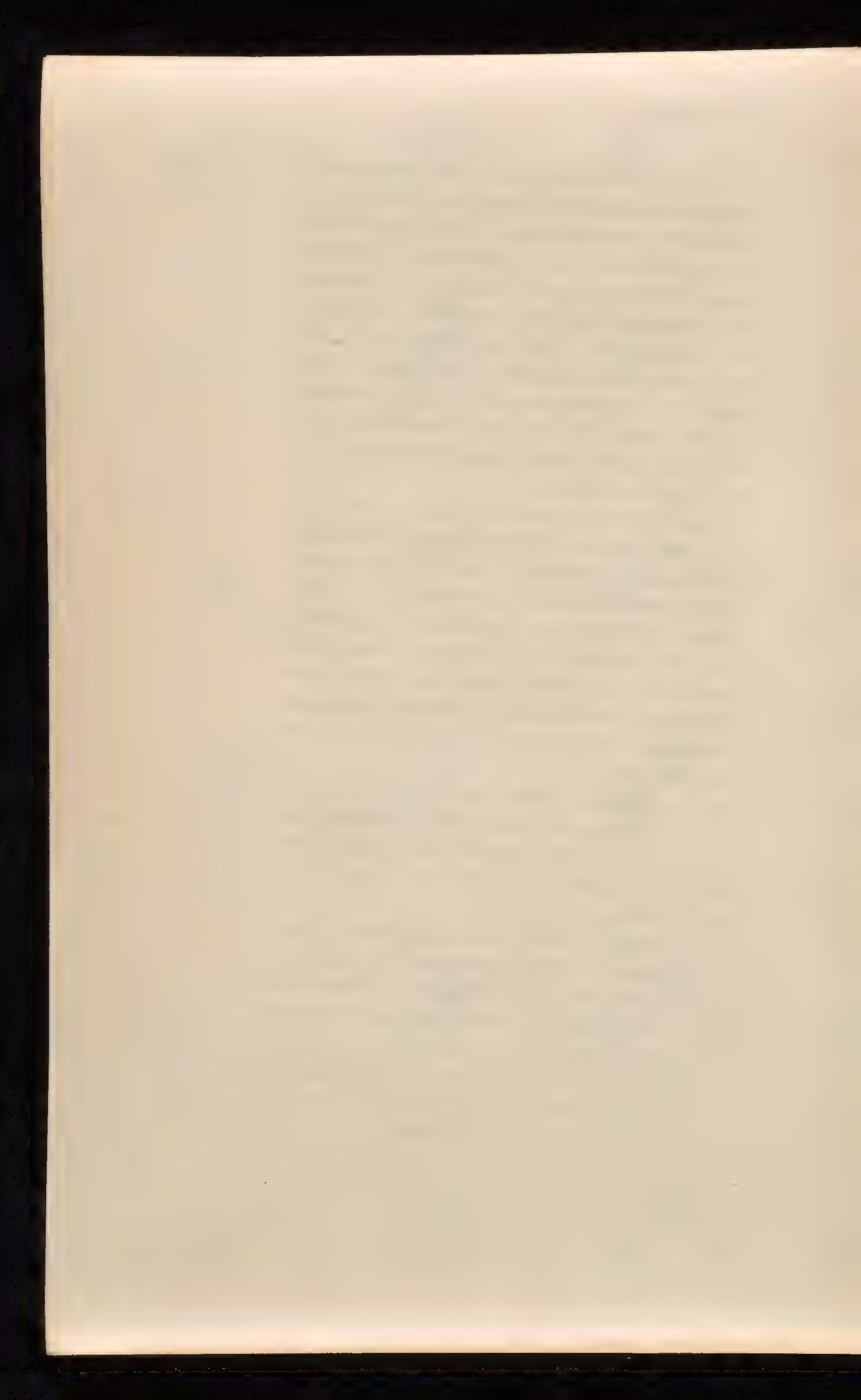


Berlin ist in bebauter Fläche ausgedehnter als Wien, und haben deshalb die Grundpreise nie jene Höhe erreicht, an welcher unsere so lang eingeengte Vaterstadt krankt. Es konnte sich also auch dort bei Miethobjecten nie jene Stockwerksanhäufung zeigen, welche eben in Wien so dominirt.

Bei uns sind Miethobjecte (richtig benannt Zinshäuser), welche 6 und 7 Geschosse vom Strassenniveau aufweisen, nichts Seltenes. Die ähnlichen, vielgeschossigen Bautypen mit einer grösseren, in der Ausserscheinung betonten Wohnung des Besitzers im Hauptgeschosse sind auf dem Aussterbeetat. Waarenhäuser und das Einzelwohnhaus eliminiren sich aus dieser Kategorie.

Unsere gegenwärtigen Miethhäuser verfolgen, durch die wirthschaftlichen Verhältnisse bedingt, keinen anderen Zweck, als durch Anhäufung kleiner, leicht vermiethbarer Wohnungen in einem Bauwerke das grösste Erträgniss des investirten Baucapitals zu erzielen.

Nachdem der Miethwerth der einzelnen Geschosse überdies durch Anbringung von Personenaufzügen, ziemlich ausgeglichen wurde, musste als natürliche Folge daraus hervorgehen, dass die äussere künstlerische Durchbildung an ein Auszeichnen der Geschosse nicht mehr denken konnte und dass architektonische Durchbildungen, welche ihre Motive in der Palastarchitektur suchen, als völlig verfehlt zu bezeichnen sind, weil sie eben der Innenstructur des Baues widersprechen.

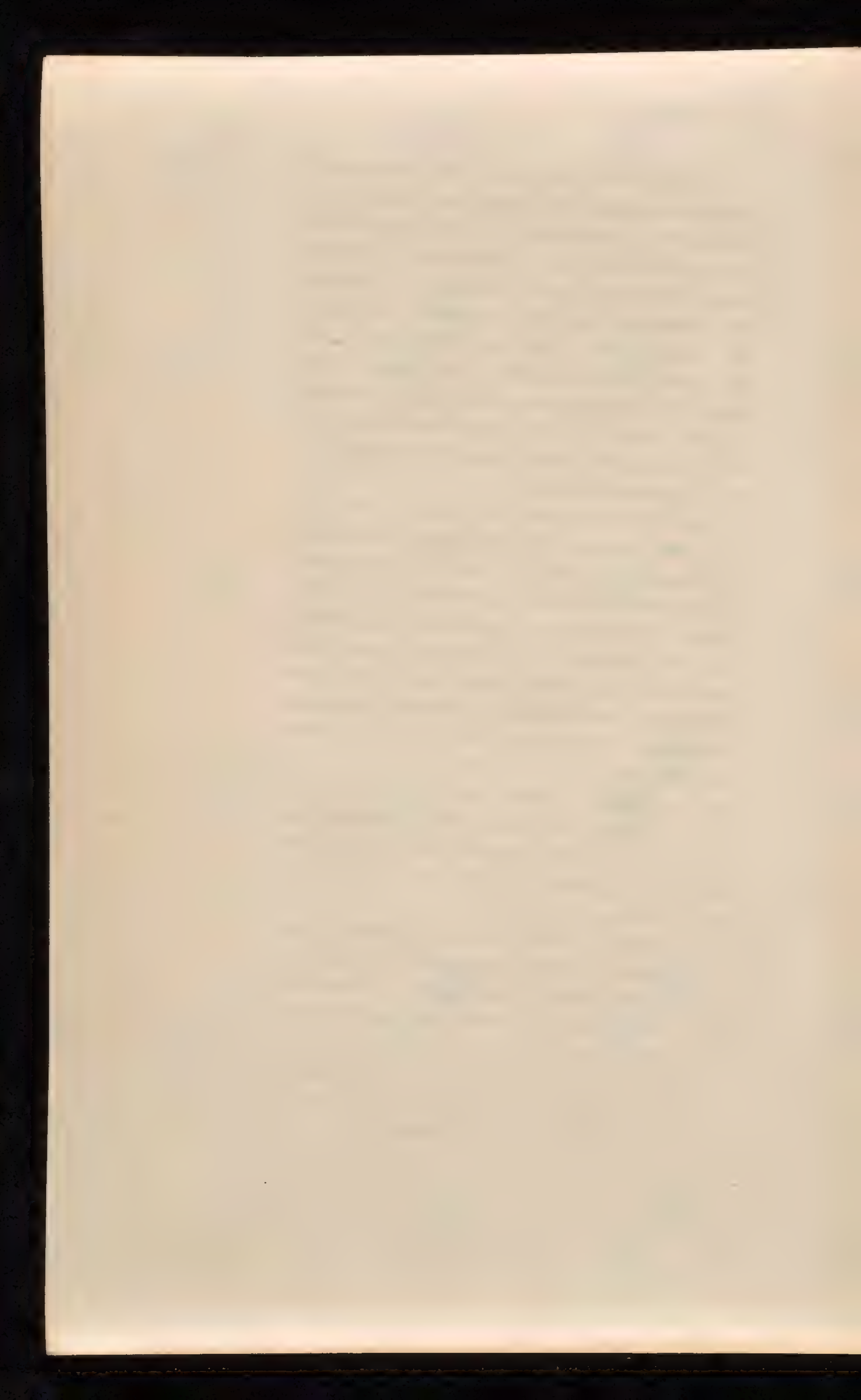


Die Baukunst ist daher bei der Durchbildung der Façade des modernen Miethhauses auf eine glatte durch viele gleichwerthige Fenster unterbrochene Fläche angewiesen, wozu sich das schützende Hauptgesims und allenfalls noch ein krönender Fries und ein Portal etc. gesellen.

Die in dieser Schrift aufgestellten Grundsätze weisen aber darauf hin, dass es nicht Aufgabe der Kunst sein kann, gegen die erwähnten wirthschaftlichen Strömungen anzukämpfen oder sie durch eine Lüge zu bemänteln, sondern dass ihre Aufgabe darin liegen muss, selbst solchen Anforderungen gerecht zu werden.

Aber auch das moderne Auge hat den kleinen intimen Massstab verloren, sich an weniger abwechslungsreiche Bilder, an längere gerade Linien, an ausgedehntere Flächen, an grössere Massen gewöhnt, weshalb ein stärkeres Masshalten, eine weniger reiche Silhouettirung solcher Bauwerke gewiss angezeigt erscheint. Die Kunst muss demnach hauptsächlich dort zum Worte gelangen, wo ihre Domäne unbestritten bleibt und ihr Eingreifen ein natürliches ist.

Der Architekt wird daher bei Miethhäusern, welche doch immer die Hauptfactoren des Strassenbildes bleiben werden, durch Decorirung der Fläche, in untereinander contrastirenden Bildern, durch einfache und richtig gewählte Details, durch deutliche Betonung der Construction zu wirken suchen, ohne dass dies, wie es leider nur zu häufig beliebt ist, in ein



gegenseitiges Uebertrumpfen auszuarten braucht.

Bei eben angedeuteter künstlerischer Durchführung werden sich unsere Miethhäuser noch am ehesten zu einem ästhetisch erfreulichen Prospecte vereinigen und gewiss zu allen jenen Dingen passen, für welche die Strasse geschaffen ist.

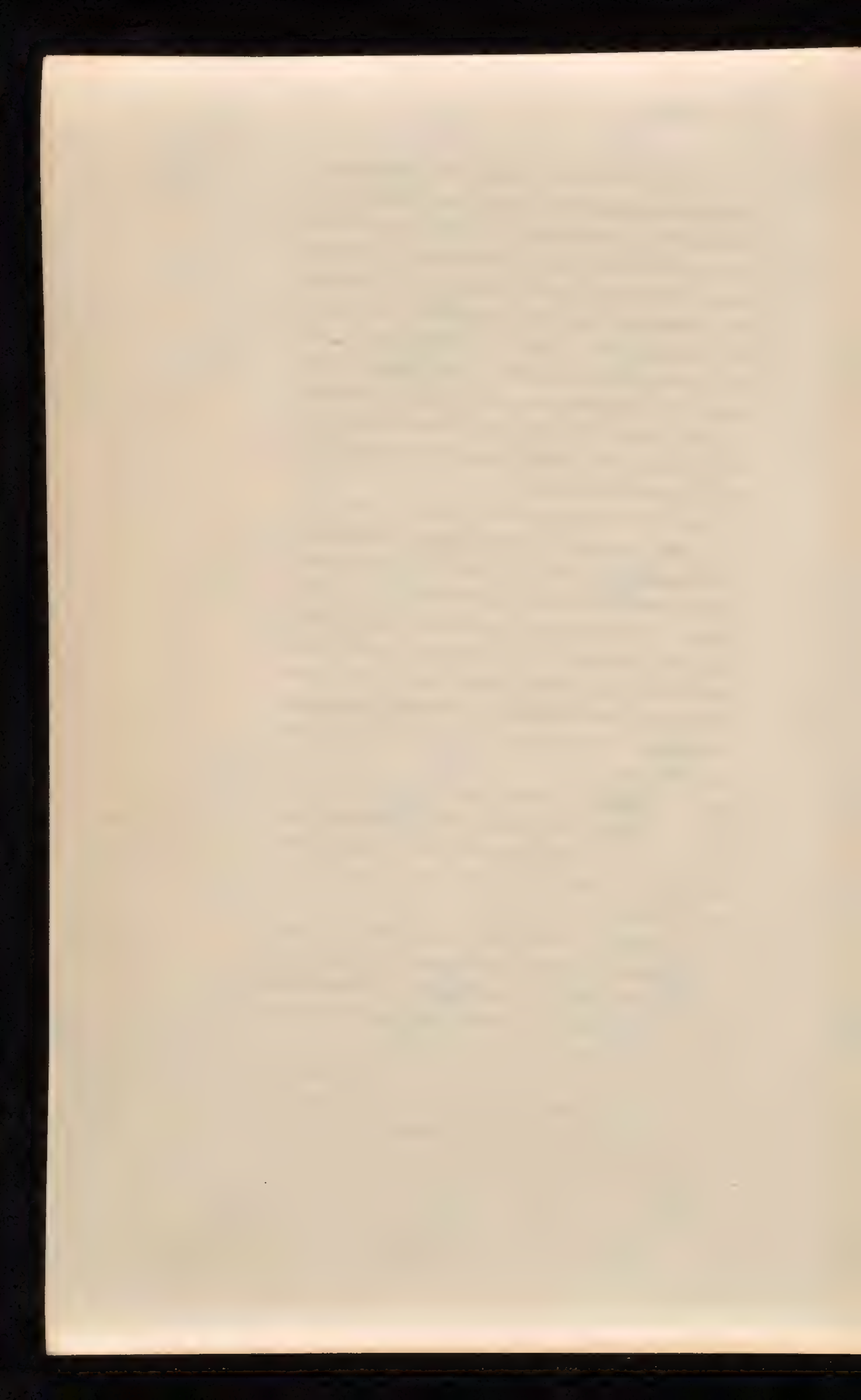
Es muss immer bedacht werden, dass eine moderne Grossstadt weder das Aussehen des antiken Rom, noch des alten Nürnberg haben kann und darf.

Wie verhält es sich aber mit der malerischen Wirkung der Strasse und der Anwendung der geraden Linie oder Curve?

Die Bedeutung der geraden Linie in der modernen Architektur wurde des Oefteren besprochen. Eine Unzahl von Gründen verweisen deutlich und energisch auf deren grösstmöglichste Verwendung. Mit Rücksicht auf die Strassenführung wird sie aber zur berechtigten Bedingung, schon aus dem einfachen Grunde, weil der Mensch immer in gerader Linie geht, und der Eilende sicher über den kleinsten zeitraubenden Umweg ungehalten ist. Die letzten Jahrzehnte tragen eben die Worte: »Zeit ist Geld« im Panier.

Die Projectanten krummer Wege haben Gelegenheit, sich davon an durchquerten Rasenflächen und an abgetretenen Rasenecken genügend zu überzeugen.

Noch schlimmere Erfahrungen werden Jene machen, welche unpraktische Wege in die Welt setzen, und gar manche nicht



sehr schmeichelhafte Aeusserung wird der Genaseführte ihnen nachschleudern.

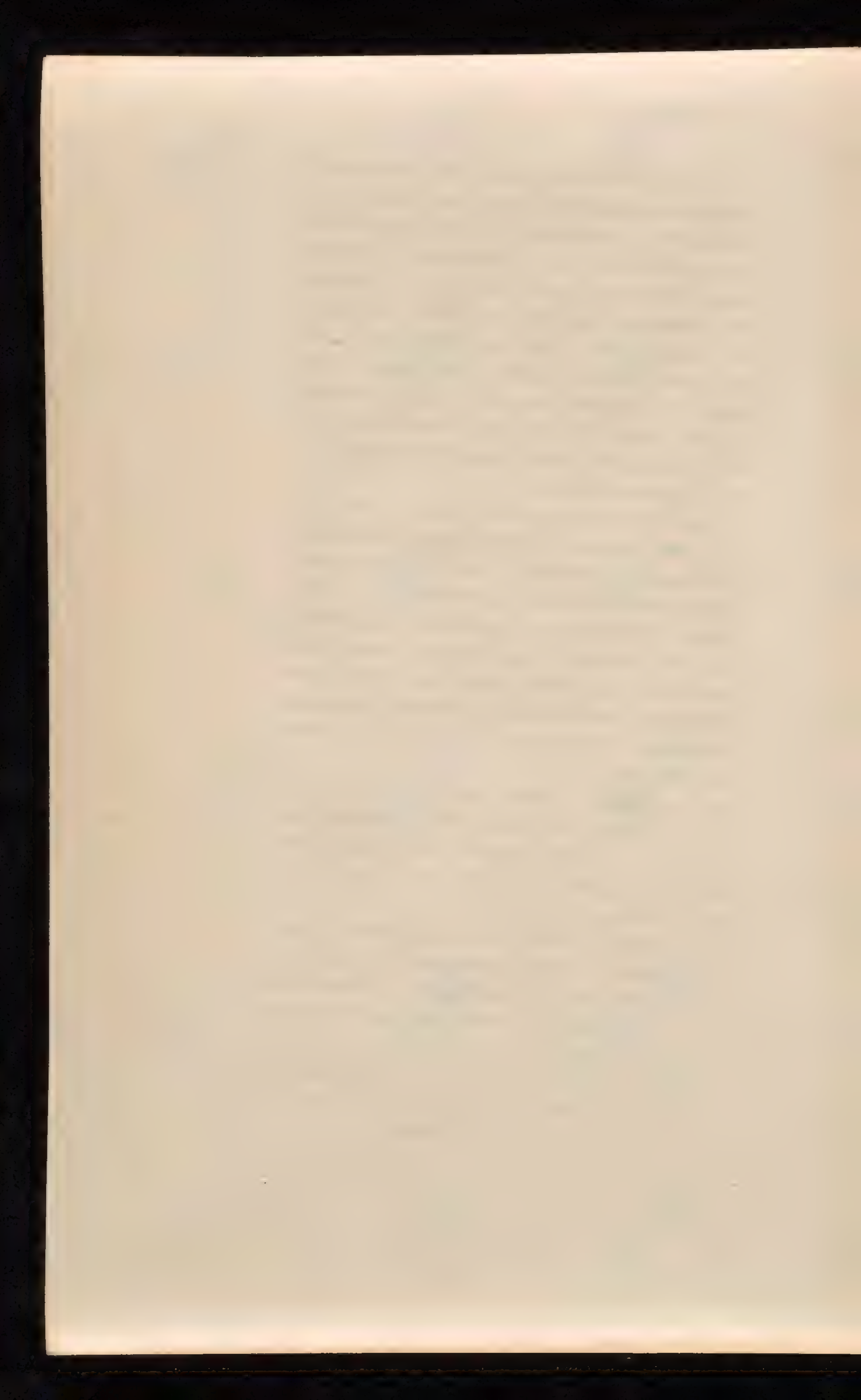
Selbstredend ist die gerade Strasse nicht überall durchführbar. Oft wird zur Erhaltung des Bestehenden, zur Erzielung besserer Bauplatzformen etc. bei Strassenführungen die Curve, die polygone Linie gewählt werden müssen. Solche Fälle gehören dann zu den sich von selbst ergebenden Dingen, welche beitragen, das Stadtbild abwechslungsreicher und, wenn sie gut sind, auch interessanter zu gestalten.

Des Einen muss hier noch besonders Erwähnung gethan werden, dass Brüche der Strassenfluchtlinien nie in die Baublöcke selbst zu verlegen sind.

Gilt für den Fussgeher als Wegführungslinie die Gerade, d. h. die kürzeste Linie, als die beste, so ist es andererseits für den Wagenverkehr gewiss zulässig, kleine Umwege und Curven anzuordnen, selbstverständlich aber nur dort, wo sie aus natürlichen oder künstlerischen Bedingnissen hervorgehen.

Der möglichst grosse Schutz, der dem Publicum geboten werden muss, weist in Betreff des Wagenverkehres von selbst auf genügende Strassenbreiten und energische Erbreiterung bei Strassenkreuzungen hin.

Der oben erwähnte Mangel, an öffentlichen Bauwerken, welche durch grössere Formen, motivirte reichere Silhouettirung sich zur Einschiebung in die Miethhausfronten eignen würden, um das Strassenbild durch grosse Contraste kräftig

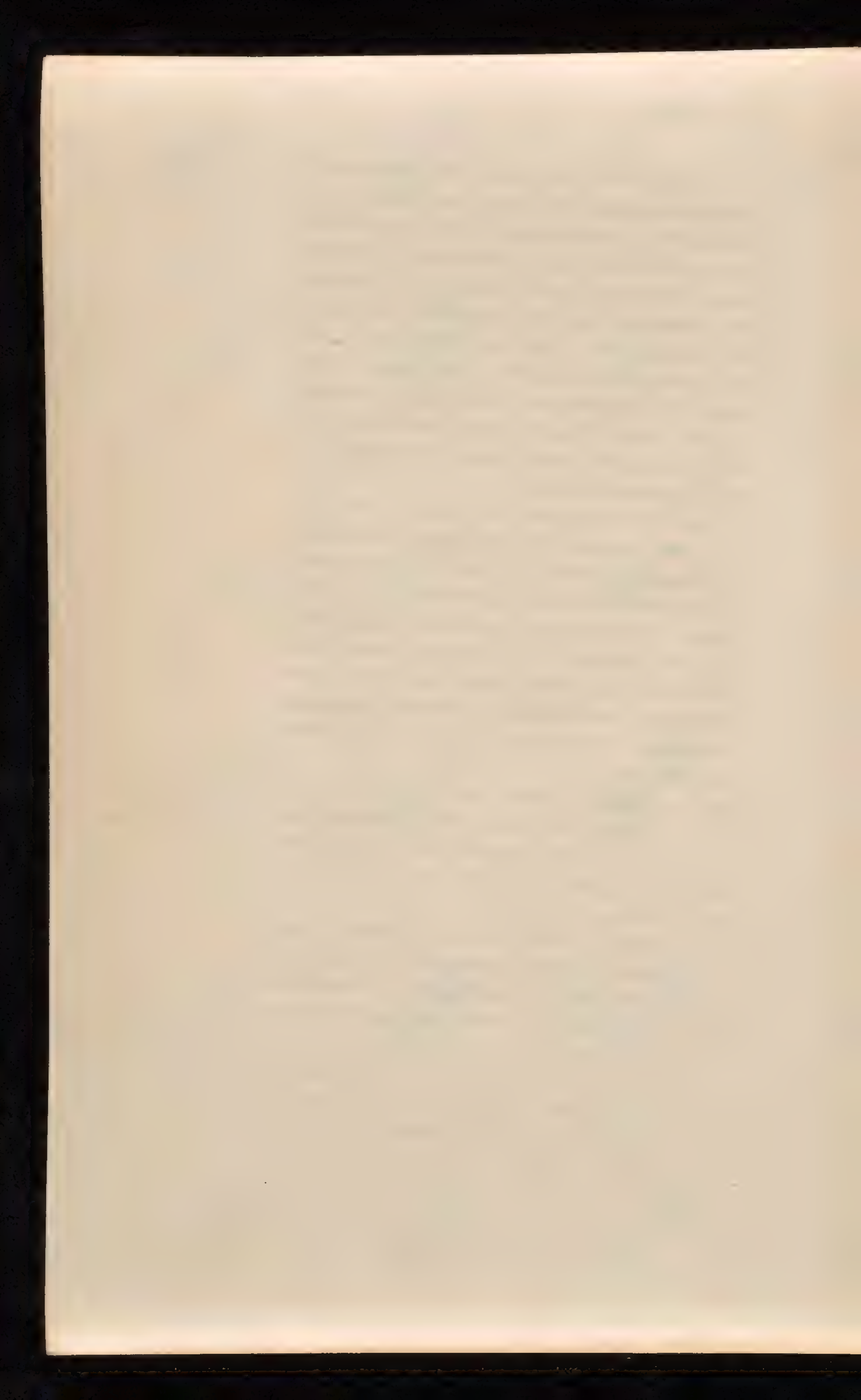


zu unterbrechen, muss den Architekten veranlassen, in Ermanglung dieser, solche Wirkungen mit anderen Mitteln zu erzielen. Als solche eignen sich am besten: das Einschalten von Plätzen, mässig zurück- und wieder vortretende Baufluchten, die Schaffung von Vorgärten, die Anordnung von Strassentheilungen, die Gabelung derselben, bei eingeschobenen Monumenten und Brunnen, endlich jene Objecte, welche die Strassenfläche selbst aufzunehmen hat, wie Alleen, Lauben, Hecken, Kioske etc.

Dass die pietätvolle Erhaltung der uns überlieferten Werke der Kunst, eine peinliche Erhaltung ihrer Umgebung mit Rücksicht auf die stets so wohlerwogene Sehdistanz, und eine Reihe von Zufälligkeiten uns weitere werthvolle Mittel zur Bereicherung der künstlerischen Durchbildung des Strassenbildes an die Hand geben, bedarf wohl kaum der Erörterung.

Die Aufgabe des Architekten ist aber durch die künstlerische Behandlung der Strassen und Plätze einer Stadt noch nicht beendet. Die neueste Zeit hat so manche Institution, so manche Neuerung hervorgebracht, welche der künstlerischen Durchbildung harrt. Hier sind in erster Linie die Bahnen zu nennen, deren Einfluss auf das Strassenbild ein nur zu oft verhängnissvoller ist.

Bahnen im Strassenniveau, ob es nun Pferdebahnen, Dampfbahnen oder solche mit elektrischem Betriebe sind, verunzieren



fast immer, abgesehen von allen durch sie verursachten Verkehrsstörungen, das Strassenbild.

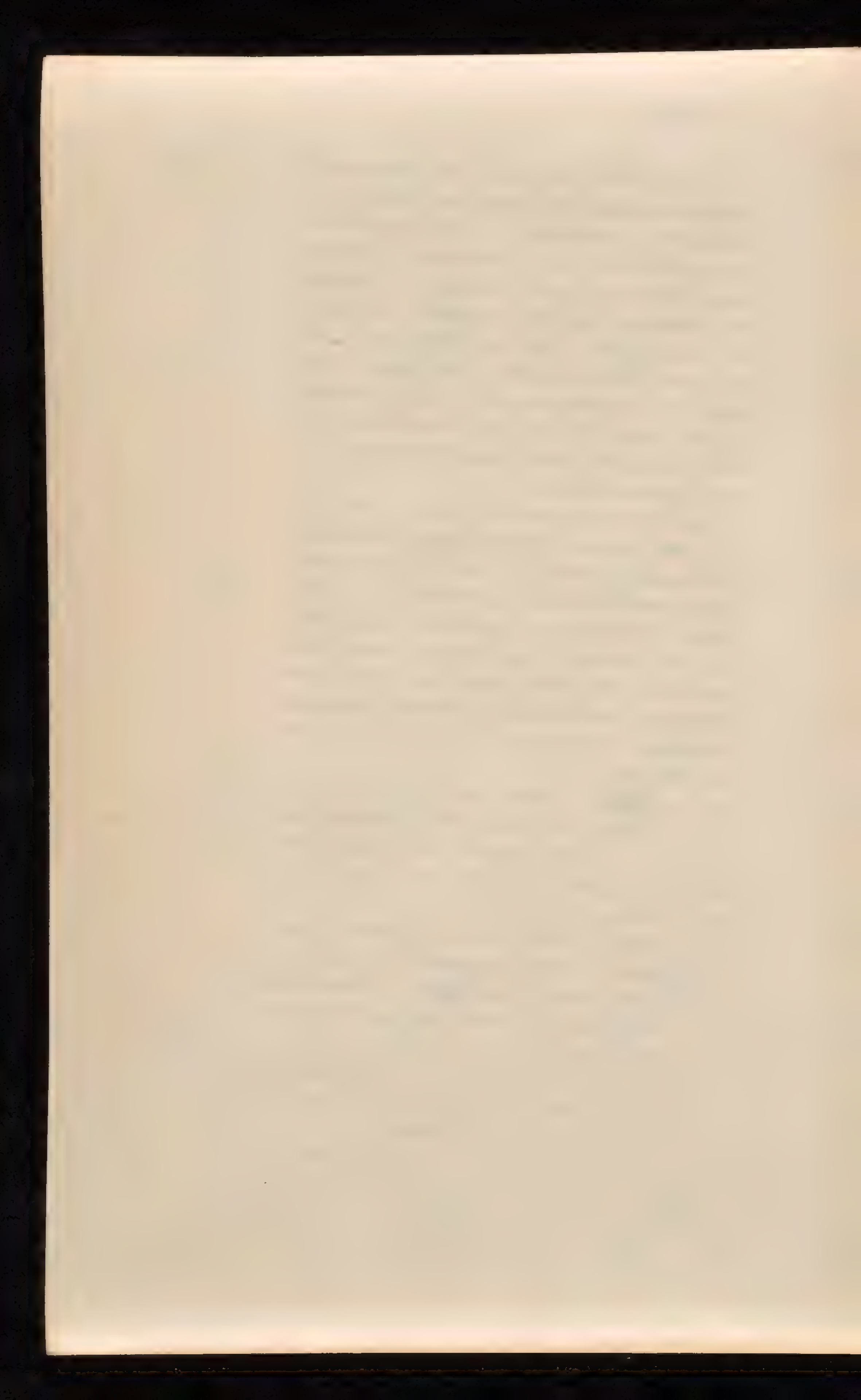
Diese Ansicht ist in den grossen Metropolen bereits zur Ueberzeugung geworden. So würden beispielsweise die Pariser auf der Place de la Concorde und in den Champs-Élisées, die Berliner unter den Linden eine derartige Anlage nie gestatten.

Vollbahnen, zu denen sich jede Grossstadt wird bequemen müssen, können entweder Hoch- oder Tiefbahnen sein. Die Wahl des einen oder andern Systems hängt nur von localen Vorbedingungen und technischen Gründen ab. Die resultirenden Pro und Contra lassen sich in wenige Hauptpunkte zusammenfassen.

Die Untergrundbahn, besonders wenn sie gedeckt ist, beeinflusst das Strassenbild beinahe gar nicht, sie ist bequemer, was den Zutritt anlangt, gewöhnlich theuerer in der Anlage und für das fahrende Publicum unangenehm.

Die Hochbahn entstellt zuweilen in sehr empfindlicher Weise eine Strasse, sie ist etwas billiger als die Tiefbahn und bietet dem Fahrenden durch einen freien und wechselreichen Ausblick manchen Genuss.

Dem Städtebewohner wird aber in erster Linie immer um die Erhaltung eines möglichst schönen Stadtbildes zu thun sein, es wird daher die Hochbahn bei ihm nie Anklang finden, und dies ist auch selbstverständlich immer der Standtpunkt des Baukünstlers.



In jeder Stadt bringen Gesetz oder Herkommen, technische oder finanzielle Gründe die Bildung von Villen-, Fabriks- oder Wohnhaus-Bezirken mit sich, welche, durch die landschaftliche Lage der Stadt wesentlich bedingt, in einer Zeit wirthschaftlichen Aufschwunges oft rapid an Ausdehnung gewinnen.

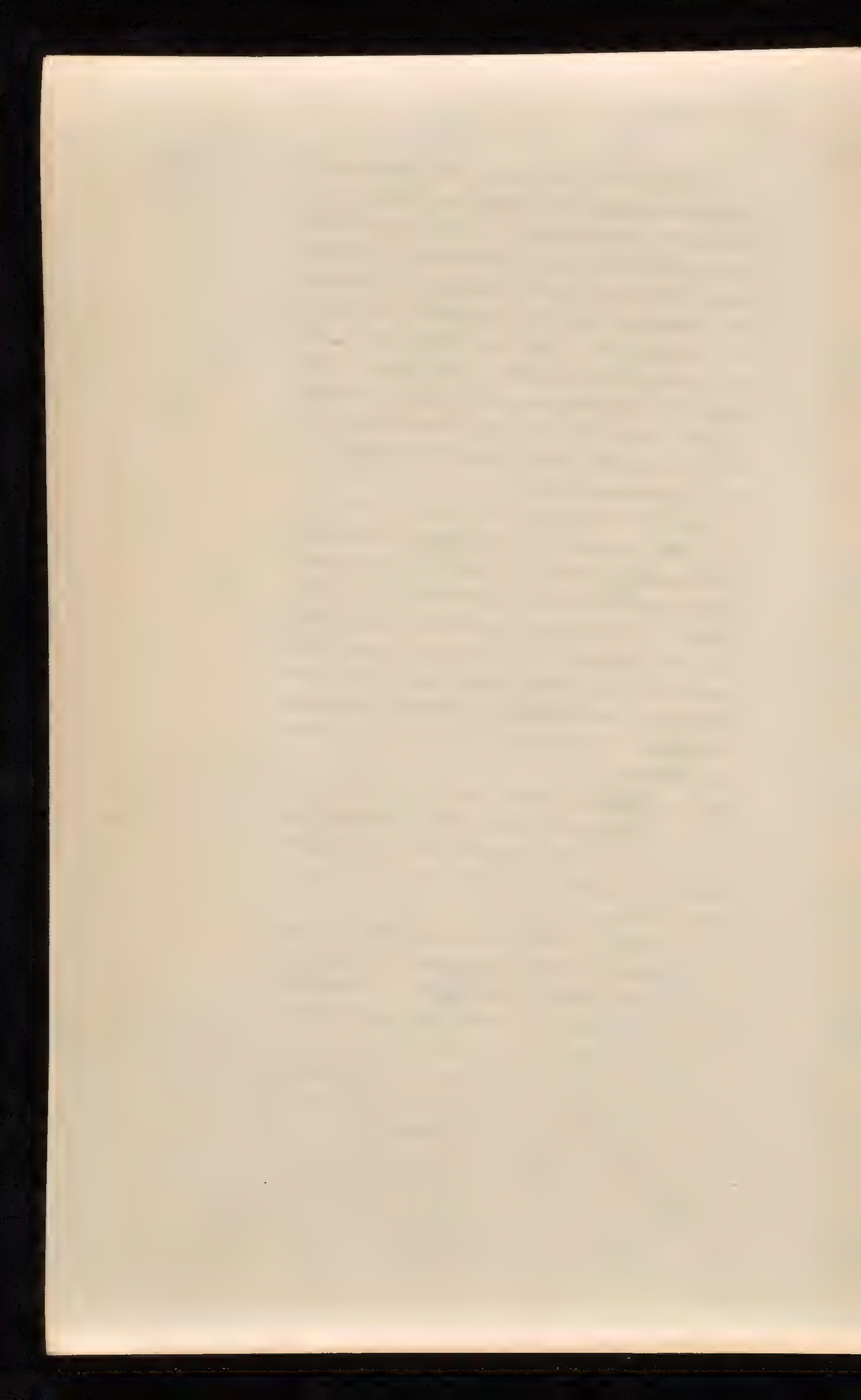
In neuerer Zeit geht eine gewisse Strömung dahin, dem Einzel-Wohnhause und den damit verbundenen ideellen Voraussetzungen zu ihrem Rechte zu verhelfen, um das Versäumte nachzuholen.

Dieser Strömung hat sich die Bauspeculation bemächtigt, woraus eine neue Stadt- und Strassentype, die Cottage- oder Villenanlage entstanden ist.

So sehr nun auch die Strassen in solchen Villenanlagen, wenn sie in abwechselnder, contrastirender, bald offener, bald geschlossener Bauweise, mit Vorgärten, eingeschobenen Plätzen etc. durchgeführt sind, in ästhetischer Beziehung zu begrüssen wären, so haben sie bisher doch nur einen mangelhaften Erfolg nachzuweisen, und zwar hauptsächlich darum, weil die Speculation durch massloses Vermehren einer Bautype dieser Bauweise den ästhetischen Todesstoss versetzte.

Der Volksmund hat sein gerechtes, aber vernichtendes Urtheil darüber auch schon gefällt und sie als Villenfriedhof bezeichnet.

Eine grosse Anzahl ähnlicher Objecte, ob dies nun Einzelnwohnhäuser oder Miethobjecte sind, nebeneinander gestellt müssen sich gegenseitig jeder Wirkung berauben

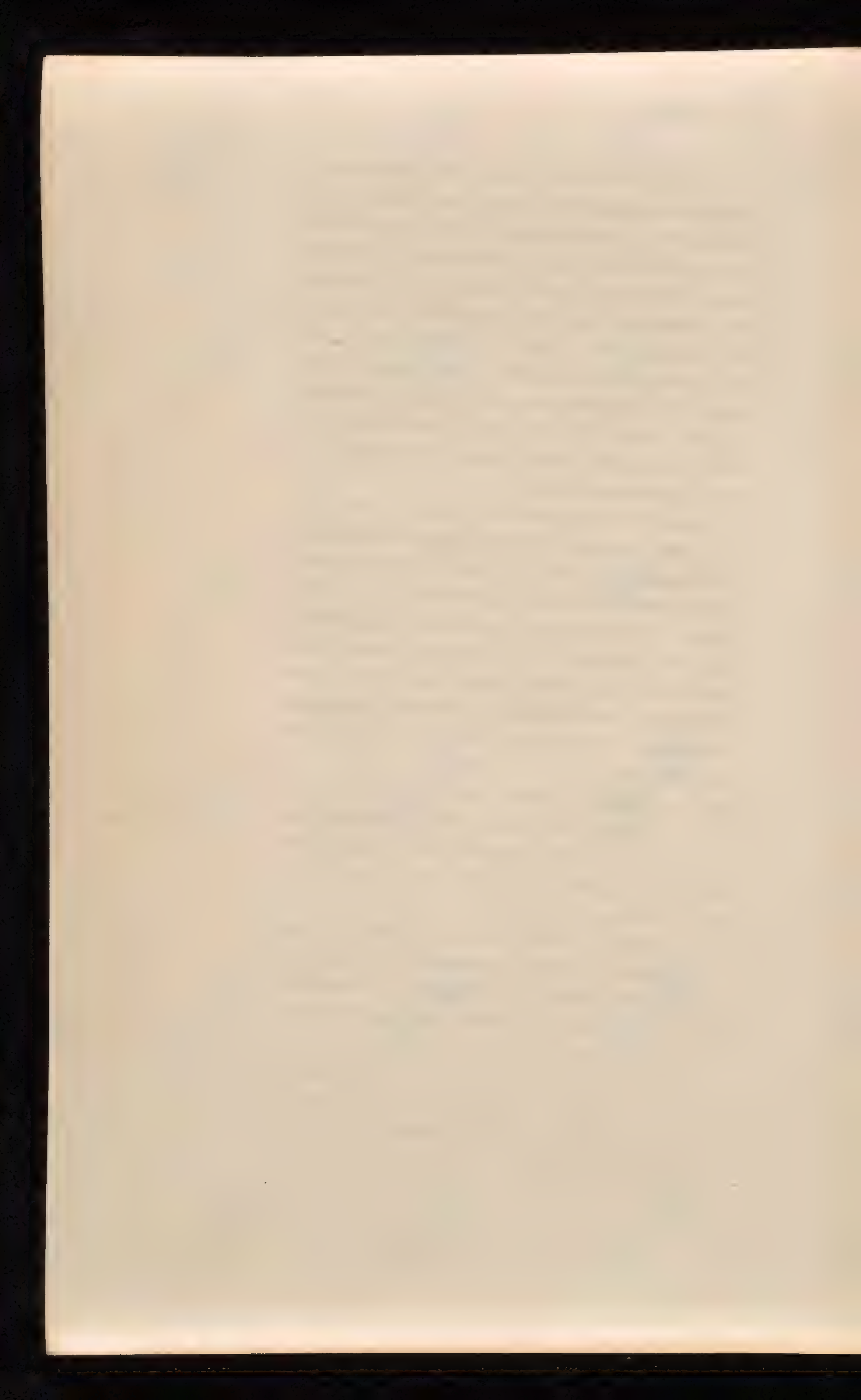


und erzeugen eine ästhetische Langweile, welche wieder nur durch grosse Contraste behoben werden kann. Solche Villenanlagen verlangen daher zum Mindesten ein Durchziehen von auch ökonomisch bedingten Geschäftstrassen in ganz veränderter Bauweise.

Der bedeutende Einfluss auf das Strassenbild, welchen Monumente ausüben, wurde des Eingehenden unter »Composition« hervorgehoben; hier erübrigt es nur noch für das Stiefkind moderner Kunst, dem Monumentalbrunnen, eine Lanze einzulegen.

Unsere modern dimensionirten Plätze und Strassen erheischen gebieterisch hervorragende, stark ausgezeichnete Punkte. Diese sind aber durch Monumente schon deshalb nicht erhältlich, weil ihre erforderliche Anzahl und Grösse die Anlässe und die Bedeutung für die Errichtung von solchen weit überbietet. Es muss also zu anderen Schaustücken gegriffen werden, wobei in erster Linie die Monumentalbrunnen in Betracht kommen. Zu dem Erfrischenden, Belebenden, das diese dem Städtebewohner bieten, gesellt sich als wichtiges künstlerisches Moment der Umstand, dass sie sich in Form und Grösse sehr leicht dem Platzbilde angliedern lassen. Es kann daher massgebenden Factoren, speciell in unserer Stadt, deren häufige Anwendung nicht genug ans Herz gelegt werden.

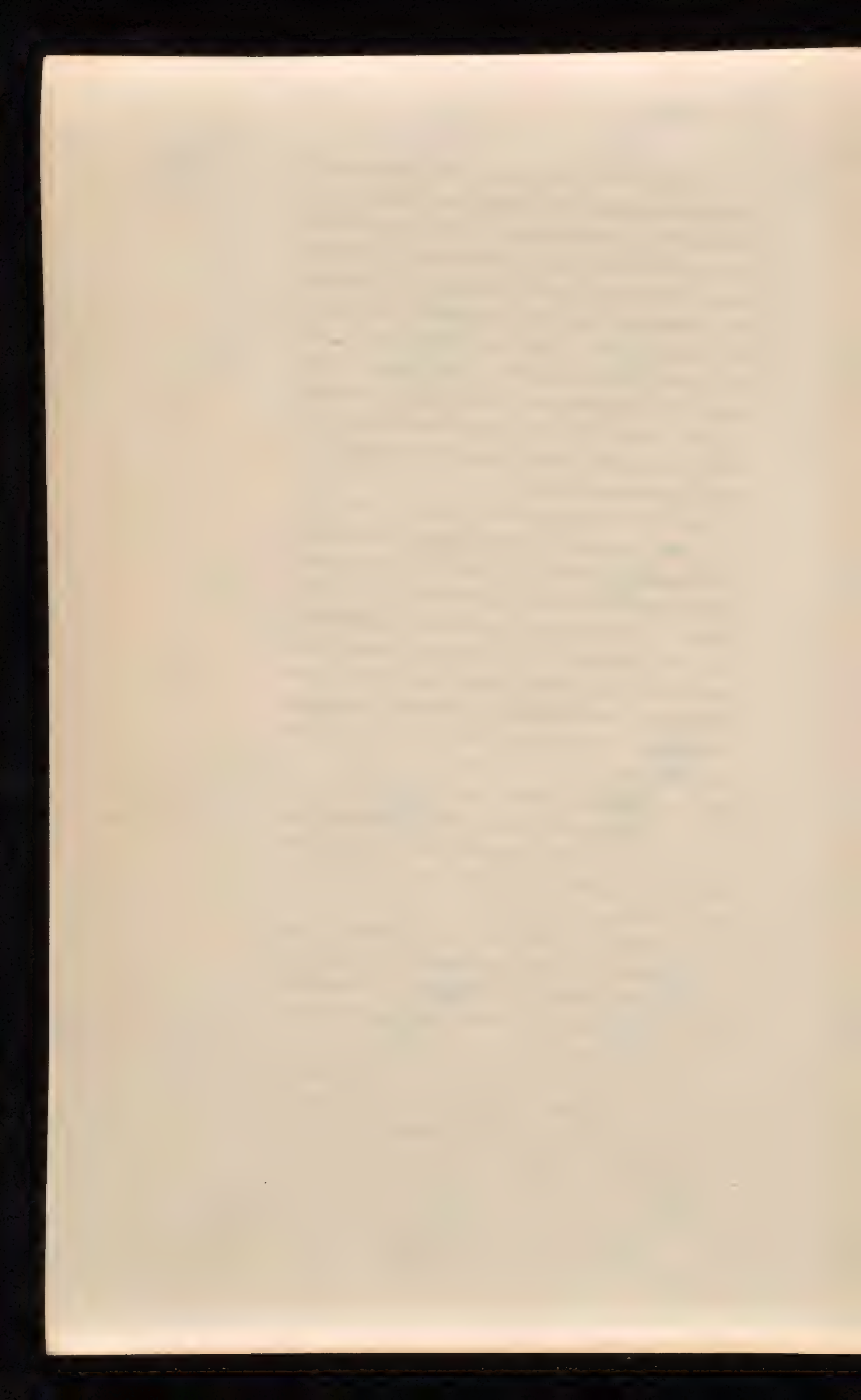
Im Strassenbilde nahezu verschwindend ist der Einfluss unserer modernen Brücken. Das Eisen hat hier den Stein verdrängt und die zur Disposition stehenden Mittel



sagen das Uebrige in nicht misszuverstehender Weise, so dass Brücken beinahe ganz zu Utilitätsbauten, zur einfachen ausgleichenden Wegführung herabsinken. Das erste brutale Auftreten des neuen Materiales, des Eisens, hat die Städtebewohner zu recht energischen Protesten veranlasst, welche heute schon wenigstens zu dem Resultate geführt haben, dass, wo dies nur halbwegs möglich ist, »Construction unten« angeordnet wird, um den immer schönen Ausblick von der Brücke frei zu halten. Auch hier ist es dringend erforderlich, dass bei derartigen Herstellungen Kunst und Künstler ein gewichtiges Wort mitsprechen, damit der bisher ganz vernachlässigte Brückenanblick, nach der Brückenaxe, eine Durchbildung erhalte und dem sich Nähernden die ästhetisch nothwendige Schauvorbereitung zu Theil werde.

Die künstlerische Durchbildung von Brücken wird daher in den meisten Fällen stark betonte Brückenköpfe und ein reicher ausgestattetes Brückengeländer zeigen müssen.

Unsere grossen Fortschritte auf dem Gebiete der Hygiene, der unbestrittene Erfolg aller diesbezüglichen Massnahmen, das ungeheuere, stetig zunehmende Anwachsen der Bevölkerungsziffer in Grossstädten, endlich der Umstand, dass Sauberkeit von Werken der Kunst untrennbar ist, weisen von selbst auf die Nothwendigkeit einer peinlichen Reinhaltung unserer Verkehrswege und eines tadelloses Aussehen unserer

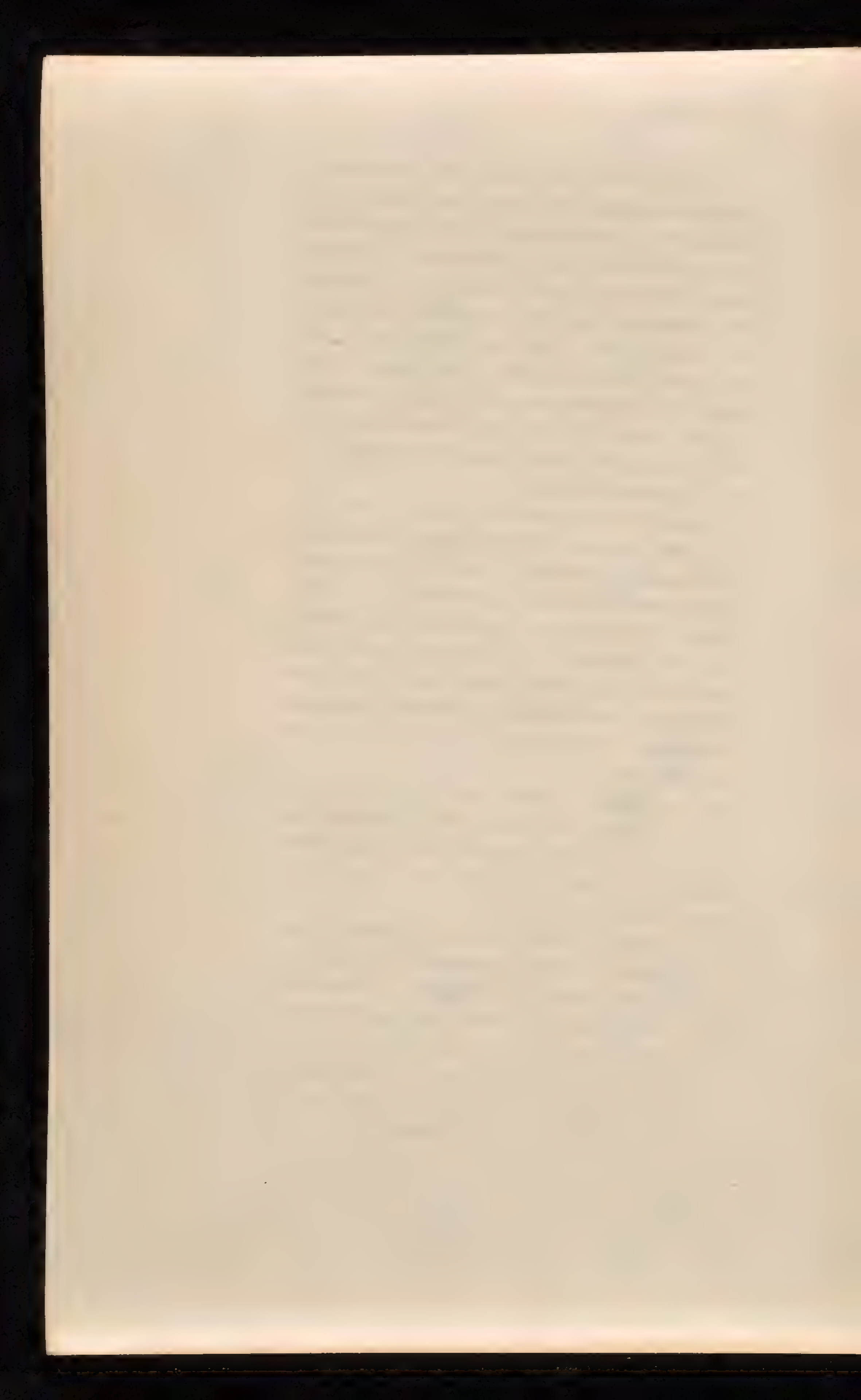


öffentlichen Anlagen hin! Dieser mehr als gerechtfertigten Anforderung hat der Architekt mit der grössten Gewissenhaftigkeit stets Rechnung zu tragen.

Es kann nicht Aufgabe dieser Schrift sein, alles in das hygienische Gebiet Gehörige anzuführen, es muss aber darauf Gewicht gelegt werden, dass der Architekt auch auf diesem Gebiete vollkommen im Laufenden sei, und zwar schon deshalb, weil gerade diese modernen Errungenschaften in künstlerischer Beziehung wirkliche Neuformen erfordern.

Nicht in das Gebiet der Hygiene gehörig, aber mit derselben verwandt, ist die in Grossstädten immer mehr und mehr zu Tage tretende Frage der Abfuhr der Verbrennungsgase und des Russes. Die hygienischen Massnahmen, wie zwangsweise Verwendung von Cokes, Locirung von Fabriken etc. an die Stadtperipherie, Rauchverzehrungsapparate etc. können selbstredend nur geringe Abhilfe bringen, da sie die ungeheuere Anzahl der Heizungen unserer Wohn- und öffentlichen Räume gar nicht berühren.

Allerdings beeinflussen in ästhetischer Beziehung nur die Fabriken durch ihre grossen Schlote das Stadtbild, während die kleineren Rauchfänge beinahe unsichtbar bleiben. Würden sich für die ersteren vielleicht auch schönere Formen finden lassen, so ist doch nach dem heutigen Stande unseres Wissens für das Eliminiren von Rauch und Russ aus Städten in ab-



sehbarer Zeit keine Hoffnung vorhanden.

Rauch und Russ aber sind es, welche unsere modernen Kunstwerke am meisten schädigen. Ein Conglomerat von Staub, Russ und Niederschlägen bedeckt schon nach kurzer Zeit jedes Kunstwerk, wenn es im Freien steht, ja es verleiht ihm ein ganz verändertes und gewiss nicht beabsichtigtes Aussehen.

Man hat es sicher nicht an Versuchen fehlen lassen, dem der Menschheit innewohnenden Farbensinn durch Zuziehung der Schwesterkünste Rechnung zu tragen. Aber alle derartigen Versuche scheitern an der ästhetisch und chemisch vernichtenden Wirkung des erwähnten Uebels. Vereinigen sich hiemit noch unsere ungünstigen klimatischen Verhältnisse, so resultiren daraus unsere geschwärzten Façaden mit ihrem durch Russ unkennbar gewordenen figuralen Schmuck.

Die hässliche Farbe unserer Bronze-Monumente, die Unhaltbarkeit aller Malerei an den Aussenseiten unserer Gebäude, die über dem Winter nothwendige Einschachtelung aller in Marmor hergestellten Zier unserer Plätze und Bauwerke etc. sind die traurige Wirkung dieser Uebel.

Dagegen ist nur durch Verwendung möglichst einfacher Formen, glatter Flächen, Anwendung von Porzellan und Majolica, Steinzeug; Mosaikbilder etc. Abhilfe zu schaffen und hat die moderne Architektur auf diesem Gebiete bedeutende Erfolge aufzuweisen.



Genügendes Licht, angenehme Temperatur und reine Luft der Räume bilden ein sicher berechtigtes Verlangen der Menschheit. Während diese Dinge noch vor Jahrzehnten als unerreichbar galten, hat uns eine Anzahl von Erfindungen und Verbesserungen die Möglichkeit ihrer vollen Erfüllung gegeben.

So hat z. B. das elektrische Licht bei Vermeidung von Feuersgefahr die ideale (zerstreute) Raumbeleuchtung ermöglicht.

Politische und sociale Verhältnisse beeinflussen, wie schon erwähnt, im hohen Masse die Bauweise in Städten, ja sie müssen als Hauptursache unserer so veränderten Bautypen gelten. Die Demokratie hat der Kunst eine reiche Anzahl neuer Aufgaben vorgelegt, es muss aber festgestellt werden, dass die Kunst, was sie zum einen Theil durch die Mächtigkeit der neuen Impulse und durch die ihr von der modernen Construction geschaffenen Möglichkeiten gewonnen, zum anderen Theile durch das Abhandenkommen an souveränem Willen, an Thatkraft, an Ruhmessinn des Einzelnen und an Intimität gewiss verloren hat. Unsere Kolossalbauten (Ausstellungen, Bahnhöfe, Parlamente etc.) sind im Gegensatze zu Schlössern, Palästen etc. ein beredtes Zeugniss hiefür.

Schliesslich sei hier des ökonomischen Einflusses auf die Kunst gedacht. Es hat den Anschein, dass das Wirken der Kunst erst dort beginnt, wo Ueberfluss und Reichthum vorhanden sind. Dies ist gewiss unrichtig.



Sicher entspricht das Einfache am besten unseren heutigen Anschauungen, welche im Stadtbilde wenigstens künstlerisch Praktisches beanspruchen können. Der reine Utilitätsstandpunkt und die überladene Geschmacklosigkeit müssen daher unter allen Umständen verschwinden. Selbst das Einfachste kann ohne Kostenerhöhung künstlerisch durchgebildet werden.

Mehr als je tritt in solchen Fällen die ernste Mahnung an den Künstler heran, durch präcise und gewissenhafte Erfüllung des Verlangten, durch die einfachste, zweckmässigste Formgebung sein künstlerisches Können zu documentiren. Es darf nie vergessen werden, dass die Kunst eines Landes nicht allein der Werthmesser seines Wohlstandes, sondern vor allem auch seiner Intelligenz ist.

Ein allgemeines, unbeugsames Festhalten solcher Grundsätze durch die Künstler würde jeder Stadt in kurzer Zeit ein anderes Aussehen verleihen und jenen widerlichen, lebkuchenartigen ornamentalen Wust unserer Vorortebauten verschwinden lassen.

Bei jeder sich darbietenden Gelegenheit wurde der Einwirkung moderner menschlicher Bestrebungen auf die künftige Gestaltung von Werken der Baukunst gedacht.

Während aber in der Aussenerscheinung unserer Baureste vielfach noch Unsicherheit, ein Tasten und Suchen nach dem Richtigen vorherrscht, zeigt sich in der Innenarchitektur, in der Ausgestaltung der Gegen-



stände des Gebrauches, der Kunstindustrie ein energischer zielbewusster Anlauf, ein sehr vorgeschrittenes Können, welches den modernen Tendenzen weit mehr Rechnung trägt.

Das Wort Comfort hat sich in allen Sprachen eingebürgert, und wird heute schon Alles als fehlerhaft bezeichnet, das seinen stricten Gesetzen widerspricht.

Zwei Bedingungen sind es, welche als Kriterien zu gelten haben und welche die moderne Menschheit fordert: Grösstmöglichste Bequemlichkeit und grösstmöglichste Reinlichkeit.

Alle Versuche, diese Postulate nicht zu berücksichtigen, bleiben erfolglos und alle Kunsterzeugnisse, welche diesen Regeln nicht entsprechen, tragen den Todeskeim in sich.

Die Beispiele hiefür sind Legion. Unbequeme Treppen, alles Unhandsame, Unpraktische, schlecht zu Reinigende, alle ungenügenden hygienischen Einrichtungen, Möbel mit scharfen Ecken, Sitzmöbel, welche sich der menschlichen Form nicht anschmiegen und dem jeweiligen Gebrauche beim Lesen, Essen, Rauchen oder bei Empfängen etc. nicht genügen, alle unpraktischen Gegenstände der Kunstindustrie, wenn selbst die grössten Meister an deren Wiege standen, und so vieles Andere gehören in diese Reihe. Hiebei ist es gleichgiltig, ob diese Gegenstände für den Palast oder für die einfache bürgerliche Wohnung geschaffen wurden.



Vergleicht man beispielsweise unsere diesbezüglichen modernen Schöpfungen, welche dem Begriffe Comfort entsprechen, mit Erzeugnissen selbst der üppigsten französischen Epochen, so tritt der gewaltige Unterschied grell zu Tage, und es wird zugegeben werden müssen, dass auch Gutes, völlig Neues geschaffen werden kann und auch schon geschaffen wurde.

Am frühesten haben die Engländer diesen Bedürfnissen entsprochen, sie huldigen auch schon seit Jahrzehnten dieser modernen Richtung; ja es ist ihnen in neuester Zeit sogar gelungen, durch ein glückliches Erfassen von Formen, welche sie unmittelbar der Natur ablauschten, den lange bei ihnen herrschenden Geschmacksmangel ziemlich wett zu machen.

Schon unter Capitel »Architekt« wurde darauf hingewiesen, dass der moderne Baukünstler zum Träger des Kunsthandwerkes geworden ist. Die ungeheueren Anstrengungen, welche von Seite des Staates gemacht werden, um Kunst und Handwerk wieder zu vereinigen, waren bisher ohne nennenswerthen Erfolg. Es kann ohne Weiteres behauptet werden, dass alles wirklich Gute und Neue auf dem Gebiete des Kunsthandwerkes heute nur von Künstlern geschaffen wird.

Wie wiederholt hervorgehoben wurde, muss der Baukünstler schon beim Entwurfe solcher Werke die Technik des Materiales und der Ausführung vor Augen haben, sie also nothwendigerweise auch kennen.



Sehen wir nun ganz ab von jenen handwerksmässigen Leistungen, deren erschöpfende Kenntniss der Architekt schon für gewöhnliche Bauausführungen besitzen muss, und überblicken wir nur den Umfang der verschiedenen Technologien, wie jene der Stereotomie, Textilik, Tektonik, Keramik, der Metallindustrie mit ihren hunderterlei Verfahren, so wird es klar, welchen Schatz von Wissen der Baukünstler in sich aufnehmen muss, wenn sein Schaffen erfolgreich sein soll.

Tausende und aber Tausende von Dingen sind es, welche die moderne Cultur ersonnen, und für viele hat die Kunst heute schon Formen gefunden, ja vielen eine vollendete Form gegeben, sie mahnen alle an Formen vergangener Zeiten, und doch sind sie völlig neu, weil eben ihre Prämissen, ihr structives Princip unserem ureigenen Verlangen und Erkennen entsprossen ist.

Langsam und ernst schreitet die Kunst fort und gebärt schöpferisch und beständig, bis sie jenes Schönheitsideal erreicht haben wird, das ganz der Epoche entspricht.

Vielleicht wird der Menschheit Toben sie einstens wieder veranlassen, zu Thal zu gehen, aber wieder und immer wieder wird sie emporzusteigen, wenn ihr neue belebende Impulse zugeführt werden.

So war es, so wird es immer sein.

Die heilige Aufgabe der Künstler ist, sie zu begleiten und nicht abzulassen von ihr, wenn der Pfad auch dornig wird, damit



das von der Kunst durch sie Geschaffene die Menschheit erfreue.

Wie von selbst veranlassen diese Worte, den ernsten Mahnruf an die werdenden Baukünstler zu richten, sich im Schauen, Wahrnehmen, Erkennen der menschlichen Bedürfnisse zu üben und das Resultat ihrer Wahrnehmungen als Basis des Schaffens aufzufassen, nicht aber Bestehendes, für uns Moderne Unpassendes zu copiren oder mit geringen Aenderungen als neu und gut aufzutischen.

Wurzelt die Baukunst nicht im Leben, in den Bedürfnissen der Menschheit, so wird sie das Unmittelbare, Belebende, Erfrischende verlieren und auf das Niveau des mühseligen Abwägens herabsinken, sie wird eben aufhören eine Kunst zu sein.

Stets muss sich der Künstler vor Augen halten, dass die Kunst für die Menschen zu wirken berufen ist und nicht die Menschheit der Kunst halber da ist.



# SCHLUSSWORT.

Weit über die ursprüngliche Absicht hat die Ausdehnung dieser Schrift zugenommen, und doch scheint sie mir nur in knappster Form meiner Ueberzeugung Ausdruck zu geben.

Ihr Inhalt kann nur das Fundament sein; die Art und Weise, wie die weiteren Bausteine beschaffen sein, wie sie gelegt werden sollen und welche Formen ihnen zu geben sind, muss dem Stift in der Schule überlassen bleiben.

Vieles hätte ich noch mitzutheilen. Hiezu wäre aber die graphische Darstellung erforderlich. Diese wollte ich schon deshalb vermeiden, weil meine Publicationen in gewissem Sinne die Illustration zum Gesagten bilden. Sie zeigen deutlich, wie die hier ausgesprochenen Ansichten in mir reiften.

Der Weg, den wir einschlagen müssen, um uns dem gesteckten Ziele, einer modernen Architektur, zu nähern, glaube ich in dieser Schrift angedeutet zu haben.

Ein strictes »Wie sollen wir bauen?« kann wohl nicht beantwortet werden; unser Gefühl muss uns aber heute schon sagen, dass die

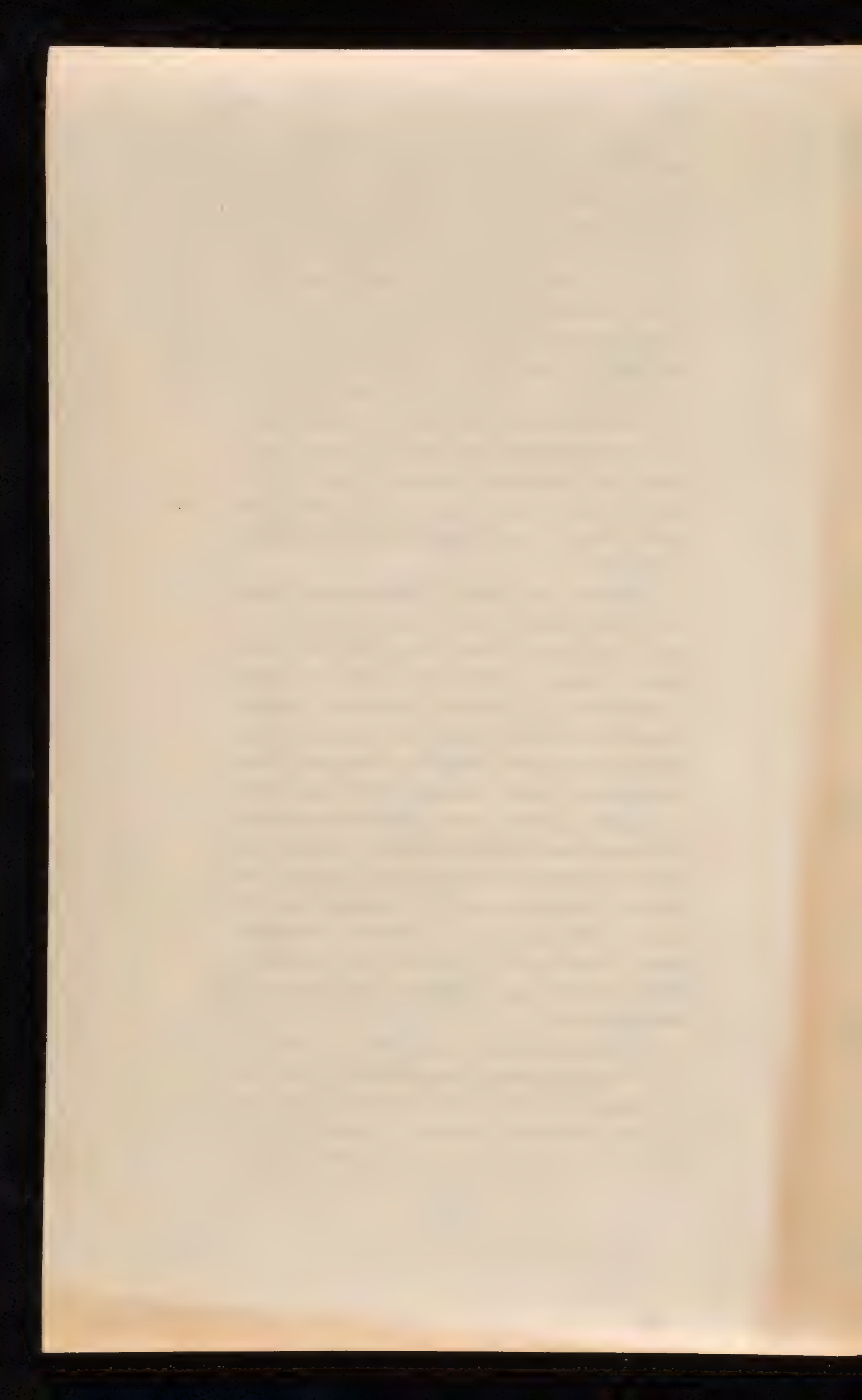


antikisirende Horizontallinie, die tafelförmige Durchbildung, die grösste Einfachheit und ein energisches Vortreten von Construction und Material bei der künftigen fortgebildeten und neuerstehenden Kunstform stark dominiren werden; es ist dies durch die moderne Technik und durch die uns zu Gebote stehenden Mittel bedingt.

Selbstredend muss der schönheitliche Ausdruck, welchen die Baukunst den Bedürfnissen unserer Zeit geben wird, mit den Anschauungen und der Erscheinung moderner Menschen stimmen.

Es kann von keiner Dämpfung der Ideale von keinem Sinken des Kunstniveaus die Rede sein, und Jene, welche durch diese Zeilen überzeugt oder in ihrer Ueberzeugung bestärkt wurden, werden zugeben müssen, dass die neuen grossen Impulse, für welche die Menschheit stündlich sorgt, richtig erfasst sicher mächtiger zur Klärung der heute stark verworrenen Kunstanschauungen beitragen werden, als alle bestgemeinten und starrsinnig vertheidigten Doctrinen über die Anwendung stilreiner und gut copirter Formen vergangener Jahrhunderte, welche mit modernen Menschen in gar keinem Zusammenhange mehr stehen.

Die Baukünstler aber, welche dem in dieser Schrift angedeuteten Ziele zustreben, sind dann, was die Architekten aller Epochen waren, Kinder ihrer Zeit; ihre Werke werden den eigenen



Stempel tragen, sie werden ihre Aufgabe als Fortbildner erfüllen und wahrhaft schöpferisch wirken, ihre Sprache wird der Menschheit verständlich sein, in ihren Werken wird die Welt das eigene Spiegelbild erblicken, und Selbstbewusstsein, Individualität und Ueberzeugung, die allen Künstlern aller Epochen eigen waren, werden ihre Brust erfüllen.

Die Fehler, in welche unsere Vorfahren dadurch verfielen, dass sie pietätlos die Werke ihrer eigenen Vorgänger unbeachtet liessen oder zerstörten, wollen wir vermeiden und die uns überlieferten Werke, wie Juwelen in passende Fassung bringen, damit sie uns erhalten bleiben, als plastische Illustration der Geschichte der Kunst.

Die grandiosen Fortschritte der Cultur werden uns deutlich weisen, was wir von den Alten lernen, was wir lassen sollen, und der eingeschlagene richtige Weg wird uns sicher zu dem Ziele führen, Neues, Schönes zu schaffen.

Möge das in dieser Schrift Gesagte auf fruchtbaren Boden fallen, zum Heile der Kunst und der Künstler; mögen die ausgesprochenen Gedanken beitragen, ein frisch pulsirendes Leben, eine reiche, zielbewusste Entfaltung der Baukunst zu erwecken, damit wir in nicht zu ferner Zeit unser Schönheitsideal verkörpert sehen — das Erahnte, Erhoffte —

DIE MODERNE ARCHITEKTUR.

## DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Seite 16, | Zeile 37 | soll es heissen: | »doch so alle«, | nicht »doch alle«, |
| » 51, | » 4 | » » » | »gehört«, | » »gehören«, |
| » 52, | » 4 | » » » | »Aussen«, | » »aussen«, |
| » 53, | » 10 | » » » | »und«, | » »aber«, |
| » 83, | » 28 | » » » | »muss«, | » »wird«, |
| » 94, | » 33 | » » » | »Bauwerke«, | » »Baureste« |

